

Biblioteca de artă

185

Biografii, Memorii, Eseuri

ucenicia lui duccio di buoninsegna

Contemporan cu Giotto, deși cu cel puțin cincisprezece ani mai în vîrstă decît marele florentin, Duccio di Buoninsegna a fost considerat ca primul artist cu o structură spirituală de tip modern. Măreția picturii lui Duccio di Buoninsegna are la bază un nou fel de a privi lumea. Nemaîntîlnitele modulații ale peneiului său sînt consecința reinnoitei priviri asupra realității și nu-și găsesc decît astfel explicația. Duccio nu putea picta — să spunem — ca Rafael, pentru că trăiește la Siena în secolul al XIII-lea și nu la Roma în secolul al XVI-lea. Dar se poate desprinde de lecția ico-narilor bizantini așa cum Rafael se desprinde de lecția Quattrocentoului italian în varianta sa peruginescă.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

Lei 12,50

Victor Ieronim Stoichiță

ucenicia lui duccio di buoninsegna



Editura Meridiane

Victor Ieronim Stoichiță

ucenicia lui duccio di buoninsegna

STUDII DESPRE
CULTURA FIGURATIVĂ
A SECOLULUI AL XIII-LEA

Coperta I
DUCCIO DI BUONINSEGNA
Cele trei Marii la mormint
(detaliu)
Opera del Duomo, Siena

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

EDITURA MERIDIANE
București, 1976

Questo studio di Victor Stoichita sulla formazione di Duccio, e quindi sul periodo così travagliato criticamente che riguarda la decorazione della Chiesa superiore di Assisi, giunge al momento giusto per riunire la fila di un discorso, in cui, per seguire le nuove piste di Memmo di Filippuccio o di Manfredino da Pistoia si finisce spesso per obliterare la qualità altissima di Duccio e le date insoprimibili in cui è già maestro.

Dall'attente e sensibilissima ricerca dello Stoichita questa prima navigazione duccesca, dai rudimenti senesi di Guido ai primi sentori gotici, dalla fumosità paleologhe al solenne metro di Cimabue, si svolge con chiaro e preciso disegno. Il punto culminante della Madonna dei Francescani segna anche un modello di esegesi iconografica e illumina sicuramente sulla cultura di Duccio e sulla indipendenza sul combinare gli schemi.

Tranquillamente si può quindi affermare che questo studio, portato avanti con tanto amore su basi storiche sicure con la più avanzata teoria critica, fa onore alla moderna filologia.

Cesare Brandi

Studiul lui Victor Ieronim Stoichiță asupra formării lui Duccio și deci, inevitabil, asupra unei perioade atât de discutate de către critica de artă cum este cea care privește decorarea bisericii superioare de la Assisi, apare la momentul potrivit pentru a elucida o problemă în care se ivise — urmărind noile ipoteze ale participării unui Memmo di Filippuccio sau ale unui Manfredino da Pistoia — riscul unei diluări a înaltei calități a operei lui Duccio și a cuceririlor pe care arta sa le adusese deja.

În atenta și sensibilă cercetare a lui Victor Ieronim Stoichiță această primă desprindere a lui Duccio din rudimentele sieneze ale lui Guido și până la primele infiltrații gotice, din clarobscurul artiștilor bizantini din epoca Paleologilor și până la ritmica solemnă a lui Cimabue, se desfășoară după o structură clară și precisă. Unul dintre momentele culminante ale creației lui Duccio — Madona Franciscanilor — beneficiază de un model de exegeză iconografică în care se aduce o lumină sigură asupra culturii lui Duccio și în același timp asupra independentei sale în combinarea schemelor.

Se poate deci afirma că acest studiu, întreprins cu atâtă dragoste pe baze istorice sigure și cu instrumentele teoretice cele mai înaintate ale criticii, face onoare cercetărilor filologice moderne în domeniul istoriei artelor.

Cesare Brandi

Țin să mulțumesc pe această cale profesorului Cesare Brandi pentru sprijinul său neîntrerupt și plin de bunăvoință în realizarea acestei lucrări. De asemenea mulțumesc tuturor acelor care mi-au înlesnit munca de cercetare și de elaborare: dr. Maria Andaloro, dr. Livia Carloni, dr. Filippo Trevisani, prof. Fritz Volbach, precum și conducerii Bibliotecii Hertziana din Roma, a Bibliotecii Institutului Național de arheologie și Istoria artei din Roma, a Bibliotecii de la Kunsthistorisches Institut din Florența, a Centrului Național de Restaurări din Roma, a Supraintendenței Galeriilor din Siena, a Academiei române din Roma.

V.I.S

PARTEA ÎNTÎI

UCENICIA LUI DUCCIO

INTRODUCERE

Paginile care urmează nu au pretenția de a găzdui un „portret al artistului în tinerețe”. Tentația unui „Bildungsroman” dedicat unuia dintre cei mai mari artiști din zorile picturii europene ar fi fost foarte mare; dar o asemenea tentativă ne-ar fi aruncat cu siguranță în plină ficțiune. Ne lipsesc nu numai mărturiile tribulațiilor intime ale artistului ci înseși datele fundamentale ale vieții și activității lui de pictor. Cît privește tinerețea, adică perioada de ucenicie a lui Duccio di Buoninsegna, aceasta este poate mai neguroasă decît întreaga sa viață. Tocmai de aceea ne propunem a o clarifica — în limitele posibilităților de care dispunem — spre o mai mare înțelegere a ceea ce a fost nu numai creșterea și dezvoltarea unui talent nativ dar și evenimentul istoric al smulgerii artei din sinul civilizației medievale în numele unei înnoiri pe baza căreia se vor clădi cele mai mari realizări ale Renașterii europene.

Contemporan cu Giotto, deși cu cel puțin cinci-sprezece ani mai în vîrstă decît marele florentin, Duccio di Buoninsegna a fost considerat ca primul artist cu o structură spirituală de tip modern.¹ Datele despre viața sa sînt infime. Nu știm precis cînd se naște (1260?), nici cînd moare (1318?). Documentele ni-l înfățișează ca pe un fel de boem

hărțuit în permanență de datorii și ca pe un răzvrătit al ordinii burgheze ce începuse atunci a se instaura în Comuna Sieneză. Dacă am dispune de mai multe documente această mască montparnassiană ar primi poate neașteptate corecturi. Dar în lipsa lor existența lui Duccio ni se înfățișează ca împărțită între prodigioasa sa activitate de pictor și nevoile celor opt copii dăruiti de soția sa, *donna* Taviana.

Se naște probabil între 1250 și 1260 la Siena. Anul 1278 ne-a păstrat dovada majoratului și a primei sale opere remunerate: douăsprezece coperti de cărți lucrate la comanda Comunei Sieneze. În 1280 — prima dintr-un lung șir de amenzi (o sută de lire) aplicată din cine știe ce motive de funcționarii Comunei (nerespectare de contract?). Din aceeași perioadă ne-a parvenit și prima operă cunoscută a artistului, *Madona de la Crevole* (fig. 153). Numai după cîțiva ani faima sa trebuie să fi ajuns deja foarte mare de vreme ce este chemat în orașul rival prin tradiție — Florența — pentru a picta marea icoană a Companiei Laudeșilor din biserica Santa Maria Novella: celebra *Madona Rucellai* (fig. 57). Evoluția pictorului de la un modest ilustrator de cărți la faima națională e în mare parte încă neexplicată. Vom încerca să aducem o oarecare lumină asupra acestei perioade în paginile ce vor urma.

În 1295 apar noi datorii, iar în 1299 ne este semnalată o altă amendă a Comunei ca pedeapsă pentru refuzul pictorului de a se supune poruncilor „Căpitanului Poporului”. Între timp lucrează probabil la ultimele opere ale perioadei de tinerețe: *Madona Franciscanilor* (fig. 113) și mica *Maestà* de la Berna (fig. 92). Dificultățile bănești ajung la apogeu în 1302: cinci amenzi aplicate pentru diferite datorii neplătite, iar la sfîrșitul anului o a șasea aplicată pentru practici vrăjitoarești (!?).

Un an mai bun se arată a fi 1308. I se încre-
dințează acum o mare comandă: o pictură pe lemn
de mari dimensiuni care trebuia să decoreze alta-
rul principal al Domului din Siena. Duccio jură
pe Sfinta Scriptură să nu se angajeze la o altă
operă pînă a nu o fi terminat pe aceasta și mai
ales să o picteze în întregime cu mîna sa („suis
manibus“). În anul 1309 artistul tocmește doi uce-
nici care pentru suma de doi florini și jumătate
trebuiau să lucreze sub îndrumarea sa la cîteva
dintre scenele de pe reversul mării *Maestà*. Se
pare că jurămîntul călcat nu i-a atras furia
divină și nici pe cea terestră de vreme ce în 1311
îl găsim în culmea succesului. Icoana dedicată
glorificării Sfintei Fecioare și decorată pe verso
cu mai mult de cincizeci de scene cu patimile și
miracolele lui Hristos, (fig. 62, 55, 59, 74, 76, 81,
83, 85, 87, 90, 97, 100, 101, 102, 105, 108, 167)
cel mai mare ciclu neo-testamentar al Prerenășterii
italiene după cel al lui Giotto de la Padova,
marea *Maestà*, este purtată în ziua de 9 iunie în
alai triumfal de la atelierul pictorului pînă la alta-
rul cel mare al Domului. O cronică a vremii men-
ționează astfel evenimentul: „În ziua în care fu
dusă spre Dom (icoana) se închiseră tarabele iar
Episcopul porunci alcătuirea unui mărșă și prea-
credincios alai cu preoți și călugări, cu o proce-
siune solemnă, însoțită de cei nouă Signori (ai Co-
munei Sienze) și de toți locuitorii și cei mai însem-
nați dintre ei umăr la umăr căleau în spatele sus-
numitei icoane cu lumînări aprinse în mîini; iar
după ei erau femeile și copiii cu multă evlavie;
și însoțită sus-numita icoană pînă la Dom, dînd
ocol pieții del Campo, după cum se obișnuiește, în
vreme ce toate clopotele băteau într-o cînstirea ei,
întru preamărirea unei astfel de nobile icoane cum
este aceasta“.

Prețuirea publică nu i-a adus pictorului și sigu-
ranța materială. Peste doi ani, în 1313, alte dato-

rii îl asaltează. Urmează o tăcere de cîteva ani
după care, pe neașteptate, în 1318—1319, un docu-
ment pomeneste în treacăt despre „*Donna Taviana*,
văduva lui Duccio, pictor“.

Cînd ne aflăm în fața unei opere de mărimea celei
lăsate de Duccio ne întrebăm în modul cel mai
firese cît de utilă poate fi o tentativă de a pătrunde
secretele formării unei viziuni și ale unui limbaj
artistic. Explică oare referirile la pictura bizantină
sau la cutare sau cutare ipotetic maestru înțele-
gerea esențialei noutăți pe care o aduce opera
acestui inițiator al Prerenășterii picturale euro-
pene? Este oare tributar Duccio culturii care l-a
precedat? Și mai mult: *învață* oare un mare ar-
tist ce înseamnă pictura?

Intenția noastră este departe de cea care vede
în istoria artelor în primul rînd o „istorie a influen-
țelor“, o abstractă investigație a paralelismelor
și derivațiilor formale. Cu toate acestea trebuie să
recunoaștem că oricît de hotărîtoare ar fi cotitura
întreprinsă de un Giotto ori Duccio, dincolo de
albastrul de la Capela degli Scrovegni sau de pur-
pura icoanei sienzeze se citește stadiul anterior al
picturii europene: Bizanțul și Occidentul gotic
într-o uimitoare luptă compensatorie.

Duccio se naște la Siena la mijlocul secolului
al XIII-lea. Determinarea spațio-temporală a crea-
torului nu îi stăvilește însă drumul spre universa-
litate. Viziunea sa artistică nu se poate defini
total doar prin referirea la pictura bizantină (de
la care porcede) sau la cea a Renașterii (pe care
o prevestește).

Actul creator implică constituirea unui raport
între artist și cultura artistică în general (sau între
artist și „artă“ în general); acest raport se în-
cheagă în însăși activitatea plămuitoare *prin care*

creatorul se integrează limitându-se în anumite date culturale dar în vederea depășirii lor istorice. Universalitatea este constituită, dintr-o anumită perspectivă, de acest raport cu „arta“, raport care nu anulează individualitatea ei, dimpotrivă, o fundamentează.

Măreția picturii lui Duccio di Buoninsegna are la bază un nou fel de a privi lumea. Nemai-întîlnitele modulații ale penelului sînt consecința reinnoitei priviri asupra realității și nu-și găsesc decît astfel explicația. Istoricitatea individualității umane atrage după sine, inevitabil, istoricitatea formei artistice. Duccio nu putea picta — să spunem — ca Rafael, pentru că trăiește la Siena în secolul al XIII-lea și nu la Roma în secolul al XVI-lea. Dar se poate desprinde de lecția iconarilor bizantini așa cum Rafael se desprinde de lecția Quattrocento-ului italian în varianta sa peruginescă.

Complexitatea culturală a formei artistice nu delimitează nici autenticitatea nici sinceritatea exprimării artistului. Posibilitatea alegerii dintr-un patrimoniu artistic al datelor necesare nu implică pastișa, inautenticul, ci tocmai invers. Iar Duccio alege. Își alege propria cale de exprimare și-și alege și elementele de cultură formală ce-l pot sprijini în drumul său de creator.

Vom încerca să circumscriem în lucrarea de față tocmai aceste elemente pe care se va sprijini artistul în procesul de formulare al imaginilor sale. Cît este de îndatorat Duccio di Buoninsegna față de pictura bizantină, miniatura gotică sau pictura de panou toscană, se va vedea din cele ce urmează. Dar trebuie să recunoaștem că această operație nu ne oferă decît un punct de plecare în definirea

coordonatelor artei lui Duccio. Este ca și cum am concentra toată atenția noastră asupra unuia dintre termenii esențiali ai oricărei definiții „genul proxim“ lăsînd doar să se ghicească „diferența specifică“, singura care poate să-l plaseze pe artist la adevăratul său loc în istoria artei europene.

I. NOUA CONȘTIINȚĂ ARTISTICĂ ÎN TRECENTO

După moartea lui Frederic al II-lea — împărat și legiutor, anticrist în ochii papalității, mecena în cei ai neo-trubadurilor de la curtea Siciliei și strigoi înspăimântător pentru imaginația mitică a poporului — Italia pare un trup secătuț de vlagă. Comunele din Nordul și centrul peninsulei se văd încolțite de presiunile Franței. Alpii devin o graniță fragilă între libertate și despotism; angevinii intră în posesia sudului frederician, iar Curia papală își cere tot mai insistent drepturile pămîntene, pînă mai ieri refuzate de către teribilul împărat.

Cu toate acestea țara renaște. Și renaște începînd cu temeliiile: cu orașul. A doua jumătate a secolului pecetluiește triumful „poporului”, triumful burgheziei mercantile a orașelor medievale. Apare noul tip de Comună în care „Căpitanul Poporului” ia locul vechiului *Podestà*. În Toscana decada 1250—1260, va fi avanpremiera înfloririi puterii și culturii florentine. În umbra Florenței germinează celelalte orașe toscane: Lucca, Pisa, Siena, Arezzo, Pistoia.

Dar secolul al XIII-lea rămîne o epocă de profundă criză politică, socială, economică și spirituală. Lupta dintre celest și terestru (papalitate și imperiu, guelfi și ghibelini) domină timpul. Abia spre 1300 o prosperitate pre-burgheză începe să iradieze dinspre principalele orașe ale Toscanei.

Criza comunelor italiene din secolul al XIII-lea, criză de creștere fără îndoială, își găsește cores-

pondența perfectă pe planul gîndirii. Lupta, cînd surdă, cînd violentă, dintre biserică și imperiul pămîntesc în care sînt angrenate popoarele toscane îmbracă aceleași veșminte deameleon și în cultura epocii. Paralelismul, de ascunsă afinitate, nu constă în politizarea ori laicizarea directă a creației artistice. Așa cum adesea distincția între papal și anti-papal, între pro-imperial și anti-imperial este deosebit de dificilă, așa cum guelfii iau uneori armele ghibelinilor și ghibelini pe cele ale guelfilor, cultura italiană a vremii se înalță pe baza unei contradicții profunde între profan și sacru, între laic și religios. Pe baza acestei dispute, ascunse și subterane, se va clădi noua civilizație a forme artistice care va da în literatură pe Dante, Boccaccio și Petrarca, iar în pictură pe Giotto, Duccio și Cavallini. Așa cum motorul renașterii politice a Italiei se găsește mascat de lupta religioasă, tot așa cel al renașterii artistice pare cuprins la prima vedere de o mai largă problematică teologică. Din marele sextet al Umanismului italian poate doar Boccaccio este posesorul unui spirit profan. La ceilalți problema se pune în termeni mult mai subtili. Reinnoirea lor incontestabilă se petrece în laboratorul secret al creației, care cuprinde acum toate datele istorice ale unei societăți desprinse de tradiția dogmatică a Evului Mediu, dar nu și programatic opusă ei.

Noutatea umanistilor, literați ori pictori, constă în mare parte în noua sensibilitate față de realitate, fapt care implică desprinderea de teologismul evului de mijloc.

Pentru a pătrunde în secretele noii conștiințe artistice ce apare în Italia odată cu Giotto (la Florența), Duccio (la Siena) și Cavallini (la Roma) un ajutor prețios ne vine din partea istoriei literare. Istoria forme plastice și a celei poetice își găsește în această perioadă coordonate comune de definire. Baza subredă pe care se ridică „dulcele stil nou” și germenii noii poetici a artelor plastice prezintă în general aceleași caracteristici.

Literatura italiană se naște în secolul al XIII-lea la curtea lui Frederic al II-lea. Latina

medievală e înlocuită cu „vulgara“, fapt care nu presupune însă și existența unui limbaj artistic nou. Poezia siciliană preia codul, repertoriul conceptual și sentimental, consacrat de lirica medievală a trubadurilor. Se observă — cuvintele sint ale lui De Sanctis — „toate defectele unei școli poetice care s-a născut și s-a format în afara Italiei și a devenit mecanică și artificială“. ² Corespondentul sicilienilor în artele plastice nu sînt reprezentanții anonimi ai „clasicismului frederician“ (fenomen izolat și care prezintă prea puține soluții de continuitate) ci Berghieri, Enrico di Tedice, Guido da Siena... *

Dacă literatura își ia repertoriul de artificii din lirica medievală care izvora dintr-un complicat ceremonial al amorului și al manierelor curtene, pictura, printr-un procedeu similar, va pleca de la schemele bizantine. Dincolo de deosebirea zonelor culturale găsim în pictura bizantină și în lirica occidentală caracteristicile comune ale spiritului medieval, simbolic și alegoric: același spațiu artistic comprimat de prescripții dogmatice, aceeași obsesivă încadrare în codul elaborat de mentalitatea vremii. ** *Literatura și pictura Renașterii italiene vor avea la bază o operație „desus în jos“, adică travaliul de pre-luare și de prelucrare al unor forme artistice anterioare.* Abia după această epocă de lucru în interiorul culturii medievale vom asista la deschiderea spre orizontul cosmic și istoric din care se va naște *Commedia* dantescă, epopeea franciscană a lui Giotto, „istoria Omului“ din marea *Maestà* a lui Duccio, lirica erotică a lui Petrarca...

Așa cum observa De Sanctis, arta secolului al XIII-lea este generată de erudiție și știință ³.

Ca în toate epocile de criză actul creator începe prin interpretarea exemplilor anterioare. Aridi-

* Vezi capitolul al II-lea.

** Pentru a evita neînțelegerile trebuie să amintim aici că această observație și altele asemănătoare ce vor urma nu au ca scop să excludă ori să limiteze valoarea „în sine“ a operei de artă medievală. Sînt considerațiuni istorice și nimic mai mult.

tatea imaginativă a artiștilor din Duecento nu exclude însă o oarecare prospețime în redarea sentimentului în fața naturii, observabilă nu numai în panteismul lui Francisc din Assisi — în mod tradițional considerat ca „redescoperitor“ al naturii în Prerenășterea italiană — ci și în pictura Maestrului de la San Martino, apropiată prin tenta ei idilică de poezia „minorilor“ toscani, ca de pildă de aceste versuri ale lui Bondie Dietaiuti:

*„Quando l'aria rischiara e rinserena,
Il mondo torna in grande diletanza ,
E l'acqua surge chiara dalla vena,
E l'erba vien fiorita per sembianza,
E gli augelletti riprendon lor lena,
E fanno dolci versi in loro usanza.“ **

Poezia de dragoste uită și ea uneori codul manierelor cavaleresti, dar în numele unui precedent celebru: cadențele pagine din Cîntarea Cîntărilor.

Tendința generală rămîne astfel cea interpretativă. Poetul Guido Guinicelli pe care Dante îl va considera printre părinții săi spirituali era — fapt semnificativ — profesor de literatură la Universitatea din Bologna. Brunetto Latini, și el maestru al lui Dante, este poate figura cea mai emblematică a epocii. Materialul poetic al lui Brunetto este știința. El împinge pînă la limită operația în care actul estetic se confundă cu erudiția. În acest context apariția „dulcelui stil nou“ are înfățișarea unui adevărat miracol. În aparență însă, pentru că poezia lui Guido Cavalcanti și a tinărului Dante demonstrează cu prisosință că doar o nouă deschidere în fața Lumii poate atrage după sine un nou sentiment al formei. Miracolul nu constă deci în consecuția istorică a liricii codificate și a poeziei dantești, ci în excepționalitatea de principiu a existenței artei în genere. Același lucru este valabil și pentru pictură. Brunetto Latini

* Cînd aerul se limpezește și se-nseninează,/ Lumea-și regăsește marea-i desfătare,/ Apa curge clară din izvorul ei,/ Iarba-și înflorește chipul/ Păsărelele-și reîncep cîntarea / Și dulcele lor vîers, precum li-e obiceiul“ (traducere neliterară de Nina Façon)

și Guido Guinicelli au fost maeștrii lui Dante, așa cum Cimabue, marele revoltat al culturii bizantine, a fost cel al lui Giotto, sau Maestrul Sfintului Petru cel al lui Duccio, fapte care nu împiedică apariția unei noi conștiințe a actului creator abia în ultimii ani din Duecento și în primii din Trecento.

Ceea ce pentru Dante și Petrarca a fost poezia Evului Mediu a fost pentru Giotto și Duccio „maniera greacă”, înțelegând prin aceasta nu doar pictura bizantină ci și cea de rădăcină bizantină practică de maeștrii secolului al XIII-lea. Iată cum caracteriza, cu ajutorul conceptelor stilistice din secolul al XVII-lea, Fillippo Baldinucci „maniera greacă”: *Figurile erau fără proporție, fără colorit, fără umbre, fără atitudine, fără racursiu, fără variație și fără fantezie (invenzione) sau compoziție, împrejmuite de un contur negru, cu ochi mari și înspăimântători, picioare țepene și mâini ascuțite, cu o duritate mai mare decât a pietrei...*⁴ O judecată aspră, desigur, dar care ne înfățișează destul de plastic starea picturii în Italia din Duecento. Vedem astfel că nici Giotto și nici Duccio nu au avut o călăuză în tainele istoriei Lumii precum a avut Dante în Vergiliu.

Drumul spre echilibrul clasic al formei pare mult mai spinos decât cel al poeziei. Nu avem nici dovezi ale unui interes „arheologic” al pictorilor Prerenascentiști, după cum nu le avem nici în ceea ce privește raportul cu natura. Ar fi prea comod să acceptăm teza tradițional-anecdotică după care zorile picturii europene se datorează faptului că Giotto a avut într-o zi ideea să deseneze o oaie *al naturale*. Noua atitudine în fața realului (istoric ori natură) nu implică însă și o preocupare directă de cercetare. Este mai mult vorba de o deschidere existențial-afectivă, decât de una practică.

Imaginile lui Giotto și ale lui Duccio se construiesc pe aceeași schelărie medievală, așa cum edificiul doctriinal al *Divinei Comedii* pleacă de la

poemele filosofice ale secolului al XII-lea, fără ca acest lucru să-i restrângă originalitatea.

Pentru ceea ce ne interesează pe noi — problema formării lui Duccio — sumara paralelă pe care am schițat-o între dezvoltarea picturii și cea a poeziei în secolul al XIII-lea ni se pare deosebit de semnificativă. Duccio nu-și găsește un corespondent în rîndul literaților precum — după tradiție — Giotto în Dante, Simone Martini în Petrarca și Cimabue în Iacopone. Poziția sa este într-un fel singulară. El începe o operație revoluționară cu cîțiva ani înainte de Giotto, într-un oraș ce creștea în umbra Florenței, dar este o operație care nu va avea urmări atît de răsunătoare pe plan național ca pictura marelui florentin. Ca atitudine artistică însă, cea a lui Duccio este la fel de semnificativă ca cea a lui Giotto, chiar dacă marele succes va aparține acestuia din urmă prin deschiderea unei direcții clare în istoria artei italiene pe care se vor înscrie ca puncte de maximă intensitate Masaccio și Michelangelo. Istoria nu l-a nedreptățit însă pe Duccio, calea deschisă de el, prea puțin conformă cu spiritul Renașterii italiene, va ajunge prin urmașii lui direcți — Simone Martini în primul rînd — dincolo de Alpi, dînd astfel tonul unei întregi epoci de cultură figurativă în Europa nord-apuseană.⁵

Apariția noii conștiințe artistice este mai ușor de urmărit în cazul lui Giotto, prin abundența referirilor literare ale epocii. Dar faptul că în cele ce urmează ne vom opri asupra lor nu face decât să clarifice tendința generală în care arta lui Duccio are locul ei bine stabilit.⁶

Un motiv constant în literatura începutului Renașterii este cel al „doctrinei” artistului. Poartă despre ea Ghiberti, vorbind despre Duccio, și apare mai întotdeauna cînd vreun literat se ocupă de Giotto sau Dante.

Importanța „doctrinei”, adică a conținutului religios, poate fi oare un motiv de a alătura destinul artiștilor Prerenascerii artei codificate a secolului al XIII-lea? Sau este oare „doctrina” o reminiscență culturală a trecutului în contextul unei

viziuni „moderne“? Credem că nici una nici cealaltă. „Doctrina“ înseamnă, în cazul picturii, respectarea regulilor iconografice, foarte strictă la Giotto ca și la Duccio. Termenul are o semnificație și pe plan formal,⁷ dar care ne îndepărtează de *topos*-urile bizantine (culoarea simbolică, mimica rituală etc.). Este vorba despre aspectul nou al „științei“ artistului medieval, care depășește prin amploarea sa dimensiunea interpretativă a termenului, caracteristică pentru Duecento. Toma din Aquino ne oferă confirmarea filosofică a noii mentalități estetice. Pentru Toma „adevărată și cea mai completă delectare estetică se va avea atunci când se vor înțelege motivele armoniei plastice sau coloristice, modurile în care a fost ea realizată“.⁸

Ceea ce gândirea filosofului — anticipatoare a sensibilității umaniste — înțelegea prin „viziune estetică“ „se va naște ca o dizolvare și completare a cunoașterii științifice“. Iată deci că „doctrina“ ne poartă acum spre planul expresiei formale. Nu întimplător în *Summa Theologica* (Quaestio I, art. I și II) găsim echivalența între „perspectivă“ și muzică (considerată ca știință în Evul Mediu) ca domenii cu o sursă comună: matematica.

Cunoașterea artei trecutului dar și conștiința împlinită a valorii construcției formale, iată deci cele două accepții ale termenului mult discutat. „Perspectiva“ (în sens medieval) deschide forma artistică spre o nouă raportare la lumea vizibilă.

Ne dăm astfel seama că în primii ani din Trecento, epoca de maturitate a lui Duccio și Giotto, se ajunge la o nouă etapă în conceperea experienței artistice, care depășește condiția erudiției medievale în numele unei autonomii estetice care — și aici se găsește legătura intimă cu clasicismul — reînnoadă firul cu statutul artei antice. Noua poetică apare ilustrată în mult citatele versuri ale lui Dante în care ar fi de ajuns să generalizăm termenul de poezie (*canzone*) pentru a avea cea mai clară definire a noii concepții estetice valabilă în toate artele:

„Canțonă, cred că rari vor fi cei care
îți vor pricepe tilcurile toate

căci anevoie sînt și grele-n sine.

Dar dacă întîmplarea-n cale-ți scoate
doar unii din aceia despre care
îți va părea că nu-nțeleg prea bine,
ți-aș cere atunci un gînd să te aline,
spunîndu-le, tu, nouă și aleasă,
Ci luați aminte cît sînt de frumoasă!“ *

Aceasta este poziția de principiu a artei la începuturile Prerenașterii, fapt care nu exclude diferențele de individualitate dintre artiști. În cadrul picturii Giotto va fi inițiatorul unei arte ce sondează adîncimile spațiului și ale temporalității istorice. Duccio în schimb desprinde din noua experiență a realului imaginea transparentă a ființelor și obiectelor, paradigma cromatică a armoniilor cosmice și învăluirea lirică a trecerii dramatice a omului prin Lume.

* Convivio, II, *Canțona întâia*: „Canzone, io credo che saranno radi / Color che tua ragion intendan bene, / Tantol parli faticosa e forte: / Onde, se per ventura egli addviene / Che tu dinanzi da persone vadi, / Che non ti paian d'essa bene accorte; / Allor ti priego che ti riconforte, / Dicendo lor, diletta mia novella: / — Ponete mente almen com'io son bella“ (traducere Oana Busuioceanu).

II. CRIZA PICTURII TOSCANE ÎN SECOLUL AL XIII-LEA.

Faptul că studiul nostru asupra rădăcinilor culturale ale artei lui Duccio se oprește mai întâi asupra Toscanei se datorește mai mult unor considerații de ordin strict geografic decât unor rațiuni istorice ori estetice. Pictura italiană din Duecento nu este decât un aspect, dintre multe altele, al picturii bizantine contemporane. Nu este o artă complet nouă cea care va pregăti marele avânt al picturii de la sfârșitul secolului, ci mai degrabă o artă care-și prelungea agonia în ciuda crizei profunde ce o domina de mult timp.

Pe toată durata Evului Mediu, Toscana a fost aproape complet lipsită de orice activitate picturală. Mareea de bizantinism care îi atinge țărmlurile la începutul secolului al XIII-lea nu a avut rolul unui impuls care să reanime o pictură de marcă locală, adică „romanică“ ci a contribuit doar la propagarea unei culturi figurative care rămânea și pe teritoriile recent cucerite esențial aceeași: cultură bizantină.¹⁰ Din această cauză ar fi zadarnică tentativa de a stabili o linie de evoluție care să ducă de la Berlinghiero la Masaccio sau, în general, de la „primitivii“ din Duecento la pictura Renașterii. Criza artistică a secolului al XIII-lea nu e altceva decât consecința firească a crizei generale a picturii bizantine. Ea va fi depășită de-abia cu ultimii trei mari duecentiști — Cimabue, Cavallini, Duccio — și cu Giotto.

Felurile școli și diverșii artiști din ultimele decenii ale secolului al XII-lea și de la începutul

secolului al XIII-lea se integrează în problematica artistică generală, care ar putea fi numită „meta-lingvistică“, născută din veșnica referire la aceleași modele, sau la aceleași tipuri de modele. Acest fapt determină, înainte de toate, o codificare foarte riguroasă a stilurilor. Iau naștere astfel acele locuri comune în formularea imaginii (ochii în formă de patrulete cu unghiurile atenuate, ombilicul-spirală, pectoralii-oclean etc.) pe care le întâlnim în primele opere ale școlii din Lucca. Iar dacă problematica formală devine mai vie și mai puțin mecanică în arta lui Berlinghiero, una dintre primele personalități cunoscute din pictura italiană, motivul va fi tot autoritatea pe care o are modelul asupra pictorului — o operă de artă aplicată în cazul artistului din Lucca — model care îl influențează în adoptarea unui nou raport între linie și culoare, tipic pentru *cloisonné*. Această modulară de orfevru, cu un accent evident pus pe linie, va trece și în pictura lui Bonaventura, fiul lui Berlinghiero.¹¹

La Pisa, care fără îndoială a fost orașul cel mai deschis către Bizanț din întreaga Toscană, găsim, înainte de apariția lui Giunta Pisano, cele mai servile preluări de idei și de soluții figurative orientale: în *Crucifixul din San Frediano*, în *Crucifixul din Rossano* și mai ales în *Crucifixul* de la Galeria Academiei din Florența, aproape islamizant în ceea ce privește modulul facial. În secolul al XIII-lea dependența bizantină a Pisei devine și mai evidentă, mai ales în cele două *Crucifixe* pictate (nr. 15 și nr. 20) din Muzeul San Matteo. Maestrul necunoscut care a pictat *Crucifixul* n. 20 (fig. 1, 2, 3) este desigur un rival demn de Giunta. El ne oferă aici o paralelă rafinată a curentului ce domina Pisa în acea vreme. Soluția fondului de aur, sensibilitatea cu care sînt decupate figurile au îndreptățit apropierea de colajele matissiene.¹²

Dar, fără doar și poate, figura cea mai importantă din prima jumătate a secolului al XIII-lea este Giunta Pisano (Giunta Capitini) (fig. 4,5,6).

23 El este acela care pentru anumite aspecte con-

tinuă varianta dialectală a artei bizantine pe care ne-o oferiseră membrii familiei Berlinghiero, iar Crucifixe pictate de el (și mai ales cel din 1236 care s-a pierdut) vor cunoaște o vogă nemai-întilnită atît la Pisa cît și în Umbria ori în Emilia. Și nu e de mirare: Giunta Pisano este autorul celor mai subtile nuanțări cromatice înainte de Duccio.¹³

Alături de arta lui Giunta și de curentul căruia îi dă naștere supraviețuiește la Pisa o pictură de factură populară, așa-numita „manieră impresionistă” (fig. 18) față de care se va arăta sensibil florentinul Coppo di Marcovaldo.

În acest moment apare personalitatea deosebit de puternică a anonimului „Maestru de la San Martino”. Sub acest nume de circumstanță au fost reunite marea icoană a *Fecioarei cu Pruncul* (fig. 8) (inițial în biserica San Martino din Pisa) și icoana *Sfintei Ana cu Fecioara-copil*, (fig. 26), ambele, astăzi, în posesia muzeului San Matteo din Pisa.¹⁴

Autorul *Fecioarei de la San Martino* e un pictor eclectic, dar eclecticismul său depășește simpla „manie culturală”. El se găsește la încrucișarea diverselor direcții din arta timpului, pe care într-un sens le însumează în așa fel încît devine unul dintre punctele de referință cele mai importante pentru pictura toscană ulterioară.

Dar între timp — și aici stă explicația „eclecticismului” Maestrului de la San Martino — se întimplase ceva în atmosfera culturală a Pisei. Pictura contemporană a Maestrului nu mai era pictură bizantină. Avusese loc o ramificație sau cel puțin o bifurcare între tradiția figurativă și o *Ars Nova*. Un pictor cu dorința „modernității” avea acum posibilitatea opțiunii.

Această poziție-cheie a Maestrului de la San Martino a fost motivul întregilor avatarii atribucionistice cărora el le-a devenit erou.

Specialiștii au văzut, rind pe rind, în el un urmaș al lui Coppo di Marcovaldo, maestrul lui Cimabue, elevul direct al lui Cimabue și în fine

maestrul lui Duccio și tatăl întregii picturi seneze pînă la frații Lorenzetti și Sassetta.¹⁵

La o analiză atentă el ne apare mult mai legat de tradiția figurativă a primei jumătăți a secolului al XIII-lea decît s-a crezut pînă acum. Această observație e valabilă mai ales pentru icoana *Sfintei Ana* (fig. 26),¹⁶ unde adoptarea aceluiași procedee picturale ca în Siena preduecescă e evidentă. Afinitățile nu se opresc la detaliile iconografice comune, cum ar fi de pildă motivul vîlului alb caracteristic pentru cercul lui Guido da Siena,¹⁷ dar se relevă în însăși poza figurii centrale (o traducere a Hodighitriei bizantine) sau în amplasarea spațială a tronului — extrem de apropiată de cea din *Altarul Sfîntului Petru* din Pinacoteca seneză (fig. 52) — sau în tratarea veșmîntului cu iradierii aurii,¹⁸ ca în aceeași pictură seneză.

Desigur, toate acestea sînt elemente care cel mult ar putea scoate în evidență contactele care existau, la nivel artistic, între Pisa și Siena, fără a putea dovedi însă dependența unuia dintre centre de celălalt. Același lucru e valabil pentru afinitățile stilistice existente între *Sfînta Ana* și așa numita *Madonna dei Mantellini* (fig. 25) din Biserica del Carmine, de la Siena.

Componenta pisană a acestui prim moment din activitatea Maestrului are un punct de referință sigur în tipul facial care combină modelul lui Giunta Capitini (fig. 12, 13) cu elemente fizionomice pe care le întîlnim în *Crucifixul* nr. 20 (fig. 2).

Sfînta Ana nu este deci o operă de o asemenea originalitate încît să o putem considera ca cel mai important exemplu pentru formarea lui Duccio. Veșmîntul personajului central constituie nucleul compoziției dar nu este de fapt decît un profil inform, o masă ce se află în stadiul plasmar, redusă la răspîndirea pe suprafață. Curba concavă, pe care o delimitează veșmîntul în stînga, se propagă prin ritmul vag și relativ amuzical al pliurilor aurii, pînă la extremitatea

dreaptă unde reapare ca o dilatare abia reținută de fermitatea conturului.

Saltul calitativ săvârșit de către artist de la *Icoana Sfintei Ana* la cea a *Fecioarei de la San Martino* este atât de vertiginos încât ar îndreptăți chiar punerea sub semnul incertului a identității de autor. Distanța între cele două opere este atât de mare încât nu poate fi explicată decât prin presupunerea existenței unui contact care a avut rolul de catalizator al unor procese formative abia înmugurite în *Icoana Sfintei Ana*. Părerea noastră este că singura operă care, la acea vreme, putea avea o astfel de hotăritoare influență asupra anonimului Maestru este *Madona Rucellai* a lui Duccio (fig. 7).¹⁹ *Sfinta Fecioară de la San Martino* reprezintă o reinterpretare a activității timpurii a lui Duccio de către un artist care are ca matrice o structură formală de tip tradițional. Anumite elemente caracteristice ale *Madonei Rucellai* sînt absorbite într-o viziune globală proprie mediului pisan. Putem vedea aici, într-un anumit sens, o mare însușire a artistului: consecvența sa esențială chiar în condițiile unor influențe de mare importanță și chiar dacă această consecvență poartă, în cele din urmă, numele de tradiționalism. Preluarea soluțiilor din *Madona Rucellai* este mult mai superficială însă decât similara operație pe care o întîlnim la Florența, imediat după 1285, în *Madonna Gualino* (fig. 160) și în *Madona din Mosciano* (fig. 161).

În icoana de la San Martino (fig. 12) figura centrală rămîne în stadiul de pată amorfă, dar se întrezărește destul de puternică intenția de a realiza într-o versiune mai rafinată conturul mantiei după modelul *Madonei Rucellai*. Dar ceea ce la Duccio era rezultatul unei noutăți de constituire a obiectului în imagine, este aici interpretat ca o simplă particularitate a formulării imaginii. Această recuperare operată de către maestrul pisan, acest *iter* figurativ dinspre exterior spre formă demonstrează cu claritate neînțelegerea în termeni de structură profundă a artei lui Duccio. Maestrul sienez este supus aceluiași

etalon cu care Maestrul de la San Martino își însușea lecția picturii „impresioniste” pisane, a picturii lui Guido da Siena și a școlii sale, sau moștenirea lui Giunta Pisano. Travaliul formal al Maestrului de la San Martino, cu tot rafinamentul dovedit de cea de a doua operă cunoscută și mai ales de scenele laterale ale acestei icoane, nu implică o nouă atitudine în fața realului și o originală sinteză imagistică. Personalitatea sa pare mai degrabă caracterizată printr-o nespusă atenție în fața soluțiilor picturale ale zilei. Este mai degrabă vorba, deci, de dorința de „a fi la modă” decât despre o creație personală a unei noi modalități de expresie artistică.

Dilatarea spațiului în jurul figurii, cu evidenta tendință de depășire a limitelor, caracteristică pentru *Madona Rucellai* a lui Duccio, nu-și găsește ecou în artistul pisan. *Sfinta Fecioară de la San Martino* e în întregime construită pe verticală, dar contrabalansată de succesiunea orizontalelor care însumează o dublă semnificație: ele sînt în același timp indicații ale planului de sol în scenele laterale și arcuri butante cu rolul de susținere a figurii centrale în cadrul echilibrului general al imaginii. Pe această tramă pictorul reușește să cucerească o monumentalitate bazată pe contraste cantitative, devenind, prin aceasta un punct de plecare pentru arta lui Cimabue.

Eleganța mantiei din *Madona Rucellai* e tradusă în termenii tradiției figurative locale, și anume în acest caz pe modulațiile de colaj ale *Crucifixului nr. 20*, lucru evident mai ales în raportul cromatic al roșului și negrului pe fondul de aur. Mantia, sub steaua aceleiași moșteniri, e redusă la pura valoare de profil fără ca Maestrul să se lase atras de subtilul joc al direcțiilor de expansiune care, în *Madona Rucellai*, erau rezultatul dispoziției spontane a tivului brodat. Nu mai rămîne nimic din desfășurarea lentă a planurilor din *Madona Rucellai*; poate doar contrastul roșu-negru, care, cu toate că ne trimite cu gîndul la Duccio, reține și sugestiile existente în *Icoana Sfintei Ana*. Itinerarul de la stînga spre dreapta

al firului de aur care în opera lui Duccio era investit cu incontestabilă semnificație, spațială, grație întâlnirii între mina copilului și această direcție fundamentală a compoziției, este preluat de către Maestrul de la San Martino în grabă, ca simplu stilem și nu ca inevitabilă consecință a construcției formei. Poate doar în cimabuesca *Maestà* de la Luvru (fig. 11) motivul va avea o reinterpretare originală, sub semnul unei declarate intenții plasticizante.

Tot de la Duccio este preluată și tentativa de a implanta spațialitatea tronului într-o manieră nouă, cu focarul optic în dreapta, dar în ultimă instanță tronul se pierde aici în jocul unei suprafețe aurite. Tentativa de a sugera rotunjimea genunchiului se oprește la nivelul de indicație tradițional codificată.

Maestrul de la San Martino rămâne în schimb în întregime pisan în tratarea fizionomiei, care poate doar prin cromatism amintește de *Madona Rucellai*. Pisan rămâne și punctul de plecare al scenelor laterale, unde e evidentă o puternică reminiscență a „manierei impresioniste“, reinterpretată însă în cheie aulică (fig. 18, 19, 20). Urmele de *deformitas* romanică, prezente încă la Enrico di Tedice, reprezentant al „manierei“, sînt complet uitate. Acest ton aulic este fără îndoială fructul unui contact direct cu pictura bizantină de felul frescelor de la Metropolis din Mistra (fig. 15, 16, 17). Nu e deci nevoie să căutăm izvoarele acestor scene la Anagni²⁰ și cu atît mai puțin la Castelseprio²¹, așa cum înclină unii specialiști. Scenele narrative sînt rezultatul transplantării operate pe trunchiul pisan a cromatismului sienez,²² așa cum apare el deja constituit în *Altarul Sfîntului Petru* și în primele opere ale lui Duccio. Se adaugă însă incipientul element de clarobscur, fruct ipotetic al unui contact cu pictura contemporană bizantină a Paleologilor.²³

Maestrul de la San Martino, în afară de mărturia succesului operelor de tinerețe ale lui Duccio, ne mai oferă și siguranța unui punct de plecare în reconstituirea culturii figurative a lui Cimabue.

Căile celor doi mari pictori toscani de la sfîrșitul secolului al XIII-lea se întîlnesc la Pisa,²⁴ dar rămîne mai mult decît o simplă ipoteză faptul că Maestrul de la San Martino a trebuit să călătorească pe drumurile Florenței pentru a vedea *Madona Rucellai*. Rodul acestei călătorii este *Icoana Sfintei Fecioare* de la Muzeul San Matteo.

Succesul icoanei a fost neașteptat. Găsim sugestii ale maestrului pisan atît în cimabuesca *Maestà* de la Luvru (inițial în biserica San Francesco de la Pisa) cît și în capodopera lui Cimabue *La Maestà di Santa Trinità* (fig. 9). Este foarte greu să stabilim dacă a existat vreo operă de Cimabue la Florența înainte de 1285,²⁵ dar cu toată probabilitatea *Madona Rucellai*, pictată în acest an de către Duccio pentru călugării de la Santa Maria Novella din Florența, se afirmă ca adevăratul punct de plecare al operei lui Cimabue. Și asta fie direct, fie prin intermediul icoanei Maestrului de la San Martino, atît de fidel preluată de *Sfînta Fecioară* de la Luvru, fără doar și poate o operă reinterpretativă a artei Maestrului.

În *Sfînta Fecioară de la Santa Trinità*, de asemenea, în afară de contactul direct cu opera lui Duccio, anumite elemente ne trimit spre opera Maestrului din Pisa: decorația tronului, modul în care tunica depășește maforionul, poziția mîinii drepte etc. Dar faptul care prin importanța sa depășește această preluare de amănunte iconografice este tendința clarobscurală, conținută în *nuce* în scenele laterale ale icoanei de la San Martino și care în opera lui Cimabue va deveni expresie a structurii imaginii.

S-a remarcat deja descendența figurilor de Profeți din *Sfînta Fecioară de la Santa Trinità* din scenele laterale ale icoanei de la San Martino²⁶. Axa paradigmatică a acestor figuri își găsește însă termenul de plecare în busturile din medallioanele de pe cornișa *Madonei Rucellai* (fig. 29—34).

Astfel indubitabilul raport dintre Cimabue și anonimul Maestru se leagă, încă o dată, de perioada activității de tinerețe a lui Duccio. Legătura

dintre Maestrul de la San Martino și Duccio nu poate fi analizată fructuos decât în acest sens: plecând adică de la considerarea modului în care au fost absorbite într-o structură de tip tradițional²⁷ cuceririle primului moment al Prerenășterii sienese.

Tot din seria de opere rămase din ultima perioadă a secolului al XIII-lea pisan face parte și marea icoană cu Hodegitria, astăzi la Muzeul din Moscova (fig. 22). Încă din momentul publicării ei s-a observat puternica amprentă bizantină a operei, atât de evidentă încât nu-și găsește o paralelă corespunzătoare decât într-o îndepărtată regiune a Italiei, și mai precis în superbe Madone siciliene, astăzi în Galeria Națională de la Washington (fig. 21, 28).²⁸

Cele două icoane siciliene au suportat în ultimii cincizeci de ani cele mai felurite interpretări. Au fost rind pe rind considerate ca opere constantinopolitane din secolul al XII-lea,²⁹ ca fruct al activității în Spania a unui artist bizantin (cele două Madone au fost într-adevăr găsite în biserica din Calahorra din Aragón),³⁰ ca opere venețiene,³¹ ca icoane de școală romană³² (sau mai precis ca opere ale lui Cavallini³³) și nu lipsesc nici aluziile la posibila apartenență la școala Toscană din Duecento.³⁴

Credem însă că adevărata origine a celor două icoane se află în mediul sicilian de tirzie tradiție bizantină, reprezentat de mozaicurile de la San Gregorio din Messina (fig. 27).³⁵

Marea pictură siciliană (de fapt bizantină) din secolul al XII-lea își continuă modurile formale și în Duecento cu o sensibilă accentuare a contribuțiilor locale, care apăruseră deja în mozaicurile de la Monreale. Icoanele din Washington reprezintă însă o dezvoltare atât de surprinzătoare a artei messiniene încât, într-un anumit fel, îndreptățesc toată complicata lor aventură atribuționistică. Adevărata lor integrare istorică ar putea oferi însă unul dintre punctele cheie ale problemei picturii italiene din Duecento.

Construite pe baza matricei tradiționale siciliene, icoanele vădesc, în mod incontestabil, un contact cu ambianța toscană, și mai ales cu Duccio, contact care se săvârșește, credem, prin intermediul Pisei și al deschiderii sale la mare. Cele două opere, și mai ales *Madona ex-Kahn* (fig. 21), constituie în acest fel o paralelă a icoanelor Maestrului de la San Martino. Ele sînt reflectarea activității de tinerețe a lui Duccio într-o ambianță de strictă stăpînire bizantină, așa cum *Fecioara cu Pruncul* a Maestrului de la San Martino e mărturia unei prime interpretări toscane a *Madonei Rucellai*.

Pictorul sicilian are deci la activul său o călătorie în Toscana, iar punctul său de debarcare a fost probabil Pisa. Relațiile între Pisa și Sicilia sînt cunoscute documentar încă din secolul al XII-lea (ajunge să ne gîndim la poarta de bronz a lui Bonanno Pisano de la Monreale), iar în secolul al XIV-lea devin frecvente. Acum lasă opere însemnate pe insulă pisanul Giovanni di Nicola, posibilul Giovanni di Pietro, Gera și Antonio Veneziano în momentul său pisan (1388). Nu lipsesc nici operele toscane din Duecento aflătoare în Sicilia: mult discutatul *Crucifix* de la Muzeul Național din Palermo și *Eleousa* din același muzeu.³⁶

Faima *Madonei Rucellai* era imensă la acea epocă, și probabil era aproape o obligație pentru un călător străin, și artist pe deasupra, vizita la Florența. Transparența cu care e redat obrazul *Madonei ex-Kahn*, poartă desigur amprenta amintirii icoanei duccești de la Santa Maria Novella, și poate chiar a *Madonei de la Crevole*. (fig. 35, 36, 37). Dar pictorul sicilian a fost atras și de particularitățile iconografice pe care Duccio le introdusese în cadrul reprezentării de tip Hodegitria: reia cu fidelitate amănuntul intimist al mîinii drepte sprijinite pe genunchiul copilului,³⁷ element care Maestrului de la San Martino i-a părut probabil prea îndrăzneț, dar pe care îl reîntîlnim în *Madona cimabuescă* de la Luvru.

Adoptă și binecuvîntarea de tip occidental,³⁸ lucru greu de întîlnit într-o altă pictură de ambianță bizantină. Dar semnificativ rămîne faptul că artistul preia de la Duccio în primul rînd modul de redare a obrazului și a minilor, fapt comparabil cu un alt aspect al acelei „critici aplicate” care a dus cam în aceeași epocă la repictarea capetelor Madonelor lui Coppo di Marcovaldo și Guido da Siena în spirit duccesco, adică „modern”. Acest fapt se poate observa și în figurile de îngeri din medalioane, extrem de apropiați de aspectul „neo-elenistic” al figurilor în tondo ale *Madonei Rucellai*, și de cel al îngerilor din *Madona de la Crevole* (fig. 38—43). Acest mod de a sugera trecerile de umbră și lumină este cu totul străin cerințelor impuse de tehnica mozaicului (evidente încă în anumite părți ale celor două picturi), dar cu totul conform modului de elaborare a formei introdus de către Duccio. Nu e departe de *Madona Rucellai* nici reprezentarea tronului văzut din dreapta cu toate că se remarcă imediat o intenție volumetrică cu totul străină lui Duccio și destul de singulară la un pictor bizantinizant ca autorul *Icoanei ex-Kahn*. Investirea plastică a imaginii e deja evidentă în realizarea maforionului cu pliuri adînci și cu exaltarea proeminențelor genunchilor. Este incontestabil că la acea oră singurul artist toscan care putea oferi o astfel de sugestie era Cimabue. Nu se poate deci exclude că, în afară de evidentul contact cu arta lui Duccio, artistul a beneficiat și de cunoașterea operelor lui Cimabue, de la Florența și Pisa. Acest fapt devine și mai clar dacă se ia în considerație implantarea spațială a tronului *Madonei ex-Kahn*, de o coerență tipic cimabuescă. Viziunea oblică extremă cu care sînt reprezentate axele verticale ale tronului au însă un precedent în modul de redare al arhitecturilor în mozaicurile de la Monreale (fig. 23). Dar cu o singură dar importantă diferență: viziunea oblică care se întîlnește în mozaicurile siciliene nu ne oferă niciodată o soluție a punctului de contact dintre arhitectură și sol (aceiași lucru se întîmplă și în pictura pe lemn

toscană). Problema e întotdeauna rezolvată printr-un expedient care urmărește ascunderea acestui punct critic pentru orice tentativă de tridimensionalism. Același lucru se întîlnește și în pictura proto-paleologă sirbească și chiar și în mozaicurile de la începutul secolului al XIV-lea de la Kariye Gamii din Constantinopol.

Pentru figurativitatea mozaicului bizantin, desigur, nu era necesară o soluție spațială mai evoluată. Arhitecturile reprezentate în mozaicuri au o semnificație ritmică fără să aibă și una plastică. Amintirea acestei baze culturale se simte încă în modul de reprezentare a tronului din *Madona ex-Kahn*.³⁹ Pe trama acestei amintiri se țin elementele proto-perspectivice ale lui Cimabue, lucru evident la o comparație cu *Madona* de la Luvru sau cu cea de la biserica dei Servi din Bologna. Un asemenea procedeu pare a fi o cucerire tîrzie a florentinului. El nu apare în fresca cu *Maestà* din biserica inferioară a Basilicii Sfîntului Francisc din Assisi, (fig. 123), unde tronul e văzut frontal.⁴⁰

Experiențele spațiale ale lui Cimabue sînt interpretate de către pictorul sicilian prin intermediul opticii sale bizantinizante. El se îndepărtează de pura semnificație ritmică pe care o are arhitectura pictată în mozaicuri, dar nu adoptă pe deplin noutățile lui Cimabue. Încălinat mai mult spre interpretare decît spre imitație ne apare artistul și la o analiză a raportului cu Duccio. Ajunge, de exemplu, să notăm curba maforionului *Madonei ex-Kahn* care combină sinuozitatea tivului aurit sugerat de *Madona Rucellai* cu ritmul calm al pliurilor maforionului *Madonei de la Crevole*, generînd un traseu eliptic care absoarbe bustul fecioarei și pe cel al copilului într-o curbă deschisă, dispusă unor ideale prelungiri.

În călătoria sa în Toscana pictorul sicilian a lăsat însă și o importantă moștenire. Lucrul ne apare ca incontestabil cînd analizăm icoana cu *Sfînta Fecioară și Pruncul* de la muzeul din Moscova (fig. 22). Această operă se află într-o

poziție intermediară față de Maestrul de la San Martino și artistul sicilian.⁴¹ Dependența icoanei de la Moscova de cele de la Washington este atât de strinsă încât ar putea face plauzibilă ipoteza unui al doilea maestru sicilian emigrat la Pisa. Totuși autorul Hodegitriei moscovite se arată mai legat de ambianța pisană decât de cea siciliană. Legătura sa cea mai clară este Maestrul de la San Martino în momentul când acesta este atras în sfera gravitațională a lui Duccio.

Fecioara e așezată pe un tron cu spătar-liră, ca în mozaicurile de la Monreale,⁴² dar repetă în general poza *Sfintei Ana* din Muzeul din Pisa. Influența Maestrului de la San Martino e evidentă mai ales în realizarea obrazului. Drapajul cu iradierii aurii e însă de pură sorginte siciliană, destul de departe de pliurile „scrobite” ale madonelor lui Coppo di Marcovaldo sau de pata „informală” a *Sfintei Ana*. Un punct comun cu icoanele siciliene (în speță cu *Madona ex-Duveen*) îl constituie și Copilul — Pantocrator care aici, ca și în tabloul din Washington binecuvintează după maniera occidentală.

În rezumat se poate deci spune că poziția Maestrului de la San Martino față de Duccio se leagă de problema autorului Icoanelor siciliene. Amândoi sînt mărturie a importanței pe care o capătă *Madona Rucellai* în cadrul culturii figurative de la sfîrșitul secolului al XIII-lea. *Fecioara cu Pruncul* de la San Martino trebuie să fie cu puțin posterioară lui 1285; anterioară însă, dar nu cu mult, este icoana cu Sfînta Ana. Madonele siciliene datează de la sfîrșitul secolului, la fel ca icoana de la Moscova.

În acest caz considerarea Maestrului de la San Martino ca virtual maestru al lui Duccio ar fi tot atât de greșită ca și integrarea icoanelor siciliene între operele care deschid calea marelui pictor sienez.⁴³ Acești maeștri preiau noutățile lui Duccio ca noutăți de cod, structurabile după vechile matrice. Cu toate că, din punct de vedere cronologic, opera lor se plasează după debutul lui Duccio, ea ne dovedește cit de puternică mai

era încă în anii de sfîrșit ai Duecento-ului o cultură figurativă tradițională, depășită deja de către marile personalități: Duccio, Cavallini, Cimabue. Maestrul de la San Martino și cel al icoanelor siciliene aparțin artei tradiționale, cu toate că nu sînt indiferenți în fața noilor cuceriri ale spiritului imagistic al Prerenășterii toscane.

Aceasta este deci situația picturii la Pisa, unde în afară de colorismul subtil al lui Giunta Capittini, nu putem găsi altceva demn de a sta la baza culturii lui Duccio.

La Florența aproape pe toată durata secolului al XIII-lea și în mare parte din Trecento, avem o sursă activă de bizantinism: atelierul mozaicurilor de la Baptistierul San Giovanni. Nu este însă o sorginte pură ci doar soluția locală dată mozaicului bizantin de către maeștrii de la San Marco din Veneția. În scursul de la „il Bel San Giovanni” lucrează, într-adevăr, încă din 1225 venețianul Fra Jacopo. În decursul secolului problematica picturii florentine va deveni tot mai complexă dar legătura cu Bizanțul va fi și acum puternică, adăugîndu-se filonului venețian bizantinismul școlilor din Lucca și Pisa. În a doua jumătate a secolului găsim deja conturat curentul care va deveni apoi fundamental pentru toată pictura florentină, și anume cel bazat pe potențierea plastică a liniei. Din acest curent face parte ca personalitate marcantă Coppo di Marcovaldo (fig. 44, 45), în care mulți specialiști au indicat pe posibilul maestru al lui Cimabue. Impulsurile pe care Coppo le primește de la Guido da Siena sînt transfigurate tocmai în numele definirii volumetrică a formei, *în nuce* încă din perioada *Fecioarei cu Pruncul* de la Biserica dei Servi din Siena,⁴⁴ și intenționat subliniat în icoana din Orvieto. Ar ajunge să observăm în această ultimă operă scărița tronului văzută în *raccourci*, de negîndit în pictura unui Guido da Siena, pentru a vedea direcția în care evoluează arta lui Coppo di Marcovaldo, sau să remarcăm spațiul învăluitoare creat de traseul serpentinat al vîlului fecioarei. Toate

acestea sint elemente care prevestesc deja pe Cimabue, dar nu pe Duccio.⁴⁵ Ultima operă cunoscută a lui Coppo, *Crucifixul* pictat în colaborare cu fiul său Salerno di Coppo în Domul din Pistoia (fig. 46, 47),⁴⁶ dovedește însă un regres sensibil mai ales în aplatizarea figurilor, rod al unei concepții dacă nu anti- în orice caz a-plastice. Nu va fi desigur aceasta opera pe care o va lua Cimabue ca model în perioada sa de formare. Dealtfel, fapt asupra căruia vom mai reveni, nici restul de opere rămase de la Coppo nu rezolvă în mod satisfăcător problema uceniciei marelui pictor florentin.

Originalitatea lui Coppo di Marcovaldo în cadrul picturii florentine, ca și cea a Maestrului de la San Martino în cadrul celei pisane, se datorează în bună parte adoptării recentelor descoperiri ale pictorilor bizantini reprezentanți ai „Renașterii Paleologilor“. Din această cauză formarea lui Coppo într-o ambianță de accentuat bizantinism (zona Lucca-Pisa) ar fi foarte probabilă. Dar noutatea, care în opera Maestrului de la San Martino se oprea la nivelul cromatic, se dovedește în pictura lui Coppo di Marcovaldo ca deschizătoare a căii plasticizante de redare a formei, stabilind un termen *ab quo* al plasticismului cimabuesc bazat pe reelaborarea interioară a clarobscurului.

Astfel, încă din a doua jumătate a Duecento-ului direcția școlii florentine e net diferită de cea a școlii seneze. Tendința de a face din Coppo întemeietorul picturii seneze, ca și cea de a-l ridica pe Guido da Siena la rangul de părinte al picturii florentine,⁴⁷ este, după părerea noastră, o netă exagerare.

Poziția lui Guido nu e cea de continuator al unor tendințe „romanice“ locale — tendință existentă la Siena, după cum ne-o demonstrează *Crucifixe*le pictate sau pictura „di mezzo taglio“ — deja epuizate la apariția maestrului. Cultura lui Guido da Siena — deja evidentă în *Maestà* din 1221 (fig. 48) — e fundamental pisano-luccană,⁴⁸ dar cu o importantă componentă lațială.⁴⁹ Acest bizantinism „din a doua mână“ domină pictura seneză pentru

mai mult de o jumătate de secol, și va sta — fapt semnificativ — la baza culturii lui Duccio,⁵⁰ cu toate că nu e singura componentă a procesului de formare a maestrului. Amintirea operei din 1221 a lui Guido nu se va fi stins nici în perioada depășirii maturității, după cum ne-o dovedește *Fecioara cu Pruncul* de la Perugia (fig. 49)⁵¹.

Problema formală a lui Guido e destul de apropiată de cea a contemporanilor săi de la Lucca. Ceea ce dă particularitatea imaginii guidești este același raport între linie — ca schelet extern al figurii — și culoare — ca zonă de pregnanță corporală delimitată de contur. Raportul linie — culoare își pierde în cele din urmă valoarea în imposibilitatea de a anima cromatismul devenit amorf sau de a investi cu o semnificație mai complexă linia. Acest curent al picturii seneze — curentul guideșc — apare fosilizat spre jumătatea secolului, dar continuă să subziste pînă spre sfîrșitul Duecento-ului, cînd Duccio pictase deja primele sale opere.

Acest fapt ne este dovedit de prima operă cunoscută a lui Duccio, *Madona de la Crevole*, (fig. 156), care arată în mod vădit cunoașterea profundă a artei Duecento-ului senez fără să fie totuși legată de ea. Pictura de tip guideșc ia rolul de filtru formal, dar semnificația liniei ca schematic contur e anulată de travaliul interior al artistului astfel încît imaginea, odată formulată, nu se mai oprește la simpla definire pe plan — ca în pictura lui Guido — ci sugerează însăși „formarea formei“ printr-o dilatare spațială fără precedent. Linia, din stilem exterior, devine emanație a unui spațiu în expansiune cu care face corp comun⁵². Sintem deja în clipa desprinderii de vechile moduri artistice ale tradiției duecentești.

Din această cauză trebuie să se analizeze cu nespūsă grijă toate acele exemple de picturi din școala lui Guido care, după cum se poate presupune, au fost cunoscute de către tînărul Duccio (fig. 50, 51), uneori ca însemnat punct de plecare (ca de pildă *Paliotto n. 8* din pinacoteca seneză. *Diptycul n. 4* din aceeași pinacotecă⁵³ sau *Judecata de apoi* din catedrala din Grosseto). Această obser-

vație e valabilă mai ales pentru *Paliotto nr. 15* de la Siena (fig. 52), care iese din șirul operelor de școală ghidească pentru calitatea sa deosebită, dovedindu-se unul dintre puținele exemple sigure care au stat la baza formării lui Duccio ⁵⁴.

Figura centrală a tabloului e încă delimitată, în spiritul tradiției, de strinsoarea liniei de contur. Ea se înscrie pe același plan cu tronul, plan care se confundă cu suprafața-limită a imaginii. Scenele laterale vădesc însă o sensibilitate cromatică excepțională, fără precedent în pictura toscană sau în miniatura bizantină din care probabil că se inspiră. Cultura bizantină a Maestrului Sfintului Petru, apare clar mărturisită în majoritatea scenelor laterale, dar în unele dintre ele desprinderea de orbita orientală apare evidentă. Fenomenul se remarcă în primul rând în ceea ce privește iconografia, care, datorită faptului că Sfântul Petru este un sfânt prin excelență occidental, nu-și găsește modele bizantine pentru toate scenele. Astfel mirabila secvență a *Eliberării Sfintului din închisoare* (fig. 53) nu are decât puține antecedente în Italia (unul din Monreale, altul în altarul din Panzano), dar și aici cu o schemă iconografică diferită. În Orient găsim un singur exemplu anterior, în porțile de bronz de la Novgorod, datorate însă, după cum se știe, unor meștri occidentali.

Această scenă, inventată ori nu în ceea ce privește iconografia de către Maestrul Sfintului Petru, vădește însă o personalitate aplecată asupra unor cercetări de ordin formal unice la acea epocă. Până la apariția lui Duccio o asemenea inventivitate a formulării imaginii e greu de întâlnit în alte opere. În scena *Inchisorii* artistul instaurează un raport între „figură” și „fond” complet diferit de cele mai semnificative soluții anterioare: „Colajul” pisan și reducia lineară de tip ghidească. Ne aflăm în fața unei noi maniere de a formula imaginea care, deși intră în generala concepție bidimensională a spațiului pictural, exploatează posibilitățile unei stratificări în profunzime fără intenția creării unui spațiu măsurabil. Misteriosul fond negru, spațiu infinit *in potentia*, nu are o

profunzime proprie, ci determină, prin opoziție, haloul figurii care se desprinde din tenebre către exterior, unde e imediat oprită și aproape respinsă înspre spațiul de geneză prin rezistența grilei din prim plan. Raportul care se instaurează între aceste elemente (fond-figură-grilă) departe de a sugera tridimensionalitatea, dă naștere unei stratificări ideale pure. Figura personajului nu e sufocată între o presiune către exterior (fond) și una către interior (grilă) ci își găsește propriul ei spațiu figurativ, care nu este încă un spațiu de tip perspectivă dar nici simplul plan-suprafață din pictura anterioară. Ritmul pe verticală al ferestrei de închisoare se propagă, sau mai bine-zis se integrează în ritmica generală a imaginii la realizarea căreia contribuie atit arhitecturile cit și figurile. Este un ritm elementar de scandare pe a cărui schemă se împletește modulațiile fluctuante ale draperiilor.

Aceeași problematică formală, rezolvată însă în primul rând cromatic, o întâlnim în scena *Nașterii* (fig. 57) unde fecioara apare învăluită de umbra grotei amintind de soluția fondului din scena *Inchisorii*. Accentele coloristice de o mare intensitate (vezi „moașa” în roșu) vor fi preluate și de către Duccio (fig. 59). Ar ajunge că confruntăm această scenă cu cea similară ca tematică aflată în colecția Strolin din Paris (fig. 58), pentru a vedea cum, abstracție făcând de trama iconografică comună, saltul de la maniera ghidească pre arta lui Duccio este mijlocit de pictura anonimului Maestru al Sfintului Petru. Aceeași confruntare făcută între scena *Bunevestiri* din altarul din Siena și *Bunavestire* de la Princeton, aparținând unui artist din cercul lui Guido, arată rolul deosebit pe care îl joacă Maestrul în mutarea direcției picturii sienzeze înspre o formulare a imaginii bazată, în primul rând, pe sensibilizarea datelor cromatice.

Uneori ne aflăm atit de aproape de Duccio încit ipoteza unei legături directe de maestru-elev între cei doi artiști apare nu lipsită de teme. Comparația

între *Chemarea lui Petru* din altarul sienez și aceeași scenă din *Maestà* a lui Duccio ne introduce în miezul problemei și ne demonstrează cum, aparent, mica distanță între cei doi artiști este în realitate o totală schimbare de direcție, fără ca aceasta să însemne că Maestrul Sfintului Petru nu rămâne unul dintre cei mai importanți predecesori ai lui Duccio.

Chemarea Sfintului Petru, așa cum apare în altarul nr. 15 (fig. 56), demonstrează gustul autorului pentru tonurile subtile și pentru drapajul aerian. Apele mării sint redată cu un evident progres față de probabilele modele bizantine. Transparența urmărită de artist reușește pe deplin: între valurile mării se întrezărește corpul bărcii. Succesiunea de planuri este aici sugerată printr-o rafinată gradare coloristică. Nu putem însă să nu observăm diversitatea soluției dată de Duccio (fig. 55), în ciuda incontestabilei dependențe iconografice. El renunță la construcția pe verticală. Raportul dintre silueta lui Hristos și stincă, între concavitatea bărcii și năvod (capabil acum de a învălui bancul de pești), demonstrează că deosebirea nu se datorează unei mai mari fidelități a imaginii față de datul natural, ci unei poziții diferite a artistului în fața realului. Nu semantizarea formei este cea care caracterizează opera lui Duccio ci reelaborarea tuturor mijloacelor figurative în vederea realizării sintezei percepțiilor în unitatea exemplară a imaginii. În scena *Chemării lui Petru* pare că timpul s-a oprit în clipa irepetabilă a gestului simbolic.

Legătura dintre Duccio și alt Maestru anonim din Siena secolului al XIII-lea este și mai semnificativă. Maestrul Sfintului Ioan — numit astfel după titlul principalei sale opere — este o figură de înaltă ținută artistică în cadrul celei de-a doua jumătăți din Duecento (fig. 60—62). Important este faptul că el nu se aliniază în cadrul curentului ce pleacă de la Guido da Siena. Pentru anumite aspecte fizionomia sa este mai apropiată de cea a Maestrului de la San Martino din Pisa.

Această apropiere nu se referă însă la comunitatea unui limbaj formal, ci la importanța care derivă din aceeași extrem de complexă cultură imagistică, din același electism. Dar cu o diferență fundamentală. Artistul pisan, chiar dacă *de iure* constituie un punct de culme al picturii tradiționale, aparține *de facto* culturii post-ducești. Maestrul Sfintului Ioan este însă din toate punctele de vedere un adevărat precursor al lui Duccio. El are o importanță crucială pentru pictura din Duecento și Trecento grație extraordinarei sale deschideri culturale. *Toate componentele stilistice pe care le vom găsi retopite în opera lui Duccio se află depozitate în imaginile Maestrului.* Acest lucru ni se pare deosebit de semnificativ. Maestrul Sfintului Ioan nu are în nici un caz caracterul de „dublu” față de Duccio. Și aceasta pentru că la nivelul cel mai profund al structurii imaginii, Maestrul se dovedește un exponent — e drept, de cel mai înalt nivel — al culturii figurative tradiționale. Cultura, pentru Maestrul Sfintului Ioan, nu înseamnă un sprijin în vederea unei autodepășiri, ci îl domină cu tentația integrării. Revoluția imaginii picturale îi va aparține doar lui Duccio.

Faptul că la Siena, alături de cercul lui Guido, exista și un curent de mai pură sorginte bizantină este azi dovedit. Ilustrează acest curent fresca reprezentând *Trădarea lui Iuda*, descoperită nu de mult sub Domul din Siena⁵⁵ și tabloul reprezentând *Răstignirea* (nr. 321) de la Pinacoteca din Siena.⁵⁶ Din același curent face parte și Maestrul Sfintului Ioan, care este autor al icoanei de altar cu *Sfântul Ioan Botezătorul și scene din viața sa* (Pinacoteca din Siena) și a celei cu *Sfântul Francisc și scene din viața sa* (Domul din Orte)(fig. 64)⁵⁷. Opera cea mai importantă rămâne însă altarul Sfintului Ioan.

Poziția singulară a artistului se conturează chiar de la analiza iconografică. Un ciclu figurativ care tratează viața Sfintului Ioan Botezătorul, de o asemenea amplitudine este un lucru cu totul neobișnuit pentru pictura pe panou. Subiectul era de obicei ales pentru decorarea baptisteriilor. El

între *Chemarea lui Petru* din altarul sienez și aceeași scenă din *Maestà* a lui Duccio ne introduce în miezul problemei și ne demonstrează cum, aparent, mica distanță între cei doi artiști este în realitate o totală schimbare de direcție, fără ca aceasta să însemne că Maestrul Sfintului Petru nu rămâne unul dintre cei mai importanți predecesori ai lui Duccio.

Chemarea Sfintului Petru, așa cum apare în altarul nr. 15 (fig. 56), demonstrează gustul autorului pentru tonurile subtile și pentru drapajul aerian. Apele mării sint redată cu un evident progres față de probabilele modele bizantine. Transparența urmărită de artist reușește pe deplin: între valurile mării se întrezărește corpul bărcii. Succesiunea de planuri este aici sugerată printr-o rafinată gradare coloristică. Nu putem însă să nu observăm diversitatea soluției dată de Duccio (fig. 55), în ciuda incontestabilei dependențe iconografice. El renunță la construcția pe verticală. Raportul dintre silueta lui Hristos și stincă, între concavitatea bărcii și năvod (capabil acum de a învălui bancul de pești), demonstrează că deosebirea nu se datorează unei mai mari fidelități a imaginii față de datul natural, ci unei poziții diferite a artistului în fața realului. Nu semantizarea formei este cea care caracterizează opera lui Duccio ci reelaborarea tuturor mijloacelor figurative în vederea realizării sintezei percepțiilor în unitatea exemplară a imaginii. În scena *Chemării lui Petru* pare că timpul s-a oprit în clipa irepetabilă a gestului simbolic.

Legătura dintre Duccio și alt Maestru anonim din Siena secolului al XIII-lea este și mai semnificativă. Maestrul Sfintului Ioan — numit astfel după titlul principalei sale opere — este o figură de înaltă ținută artistică în cadrul celei de-a doua jumătăți din Duecento (fig. 60—62). Important este faptul că el nu se aliniază în cadrul curentului ce pleacă de la Guido da Siena. Pentru anumite aspecte fizionomia sa este mai apropiată de cea a Maestrului de la San Martino din Pisa.

Această apropiere nu se referă însă la comunitatea unui limbaj formal, ci la importanța care derivă din aceeași extrem de complexă cultură imagistică, din același electism. Dar cu o diferență fundamentală. Artistul pisan, chiar dacă *de iure* constituie un punct de culme al picturii tradiționale, aparține *de facto* culturii post-ducești. Maestrul Sfintului Ioan este însă din toate punctele de vedere un adevărat precursor al lui Duccio. El are o importanță crucială pentru pictura din Duecento și Trecento grație extraordinarei sale deschideri culturale. *Toate componentele stilistice pe care le vom găsi retopite în opera lui Duccio se află depozitate în imaginile Maestrului.* Acest lucru ni se pare deosebit de semnificativ. Maestrul Sfintului Ioan nu are în nici un caz caracterul de „dublu“ față de Duccio. Și aceasta pentru că la nivelul cel mai profund al structurii imaginii, Maestrul se dovedește un exponent — e drept, de cel mai înalt nivel — al culturii figurative tradiționale. Cultura, pentru Maestrul Sfintului Ioan, nu înseamnă un sprijin în vederea unei autodepășiri, ci îl domină cu tentația integrării. Revoluția imaginii picturale îi va aparține doar lui Duccio.

Faptul că la Siena, alături de cercul lui Guido, exista și un curent de mai pură sorginte bizantină este azi dovedit. Ilustrează acest curent fresca reprezentând *Trădarea lui Iuda*, descoperită nu de mult sub Domul din Siena⁵⁵ și tabloul reprezentând *Răstignirea* (nr. 321) de la Pinacoteca din Siena.⁵⁶ Din același curent face parte și Maestrul Sfintului Ioan, care este autor al icoanei de altar cu *Sfintul Ioan Botezătorul și scene din viața sa* (Pinacoteca din Siena) și a celei cu *Sfintul Francisc și scene din viața sa* (Domul din Orte)(fig. 64)⁵⁷. Opera cea mai importantă rămâne însă altarul Sfintului Ioan.

Poziția singulară a artistului se conturează chiar de la analiza iconografică. Un ciclu figurativ care tratează viața Sfintului Ioan Botezătorul, de o asemenea amplitudine este un lucru cu totul neobișnuit pentru pictura pe panou. Subiectul era de obicei ales pentru decorarea baptisteriilor. El

apare într-adevăr în mozaicurile din „il bel San Giovanni“ la Florența și în frescele Baptisteriului din Parma. Cu acestea din urmă maestrul sienez are în comun și anumite elemente stilistice⁵⁸. Al doilea fapt care trebuie luat în considerație este acela că toate scenele reprezentate, fie ele de inspirație orientală, fie ele de inspirație occidentală (*Coborîrea în infern*, *Întîlnirea dintre Isus și Ioan copii*) nu au ca punct de inspirație Evangheliile ci scrierile apocrife: Protoevanghelia lui Iacob și Evanghelia lui Nicodim.⁵⁹ Pentru figurile centrale au fost însă semnalate modele balcanice (fig. 63) (sfîntul binecuvîntează după maniera orientală)⁶⁰ care făceau din Sfîntul Ioan un fel de țar bulgar transplantat în Italia⁶¹. Fără a putea exclude referirea la tipuri iconografice orientale, figura centrală a altarului ni se pare mai strîns legată de reprezentările de *Rex* tipic carolingiene (vezi mai ales coroana care substituie tradiționala aureolă). Dar referința nu e extrem de precisă, dat fiind faptul că atît regii carolingieni cît și Hristos tronînd (vezi de exemplu reprezentarea din scenele laterale ale altarului), atît Solomon și David cît și regii englezi și țarii bulgari au, în linii generale, aceeași tipologie, atît de răspîdită în evul mediu încît o întîlnim pînă și în miniatura islamică.⁶² Totuși exemplul cel mai apropiat de reprezentarea Sfîntului Ioan îl întîlnim tot în Occident într-un desen de Villard de Honnecourt (fig. 66).

Poziția de mijloc între Orient și Occident, deja evidentă din această sumară analiză iconografică, apare și mai caracteristică în ceea ce privește aspectele stilistice.

Necunoscutul maestru sienez este într-adevăr primul toscan care deschide calea către pictura zonelor de la Nord de Alpi și în același timp unul dintre cei dintîi artiști sensibilizați de inovațiile Renașterii bizantine a Paleologilor. Duccio va avea la baza culturii sale aceleași mari zone artistice. Nu e exclus ca Maestrul Sfîntului Ioan să fi avut rolul de intermediar în acest proces de însușire a celor mai recente inovații de ordin formal.

Aspectul miniaturistic al operelor Maestrului a fost deseori subliniat. Miniaturile bizantine și cele gotice ajungeau în acea perioadă relativ ușor pînă la Siena, și lor le datorăm probabil cunoașterea spiritului unor arii de cultură atît de diverse la acea epocă cum era Bizanțul și Centrul Europei.

Afinitățile cele mai evidente le găsim între Maestrul Sfîntului Ioan și o serie de miniaturi bizantine (Ms. gr. 74) de la Biblioteca Națională din Paris⁶³. Figurile sînt ușor alungite, iar modul lor de grupare amintește imediat de altarul sienez. Dar și mai emblematică, mai ales pentru cunoașterea formării lui Duccio, este preluarea sugestiilor din miniatura nordică. Această influență este deja evidentă în arhitectonica altarului, împărțit de colonete fragile după modelul miniaturilor pariziene. Modulațiile gotice se fac și mai pregnante în redarea siluetelor feminine cum ar fi aceea a Salomeei sau cele ale moașelor din scena *Nașterii Sfîntului Ioan* (fig. 69—73).⁶⁴

Figura Salomeei în special urmează tipul occidental, deja în vogă în epoca romanică — un palid reflex se mai poate observa în mozaicurile de la San Marco din Veneția — în care principesa iudee era asimilată tipului de *saulterelle* din teatrul ambulant al epocii. În pictura Maestrului Sfîntului Ioan tipul e redus la „reprezentarea de caracter“, ca în miniatura franco-engleză contemporană. Găsim astfel un uimitor exemplu în pictura gotică. Este vorba despre o pagină dintr-un codex britanic în care e reprezentată soția lui Putifar (*lasciva Putipharis uxor*)⁶⁵. Asemănarea este atît de mare încît nu putem să nu presupunem contactul Maestrului cu miniatura gotică de acest gen, contact care nu se oprește la preluarea unui motiv iconografic ci dă artistului prilejul folosirii inflexiunilor lineare în spiritul fluidității gotice.⁶⁶ Și toate acestea în ciuda faptului că asistăm la o clară absorbție a „figurii“ gotice⁶⁷ într-un spațiu de tip bizantin.

Pictura gotică se închea tocmai în acea perioadă dezvoltînd o spațialitate care, aparent, nu mai are nimic comun cu cea bizantino-romanică.

Planul de fundal tratat uniform, care domina miniatura din secolul al XII-lea, e abolit. În miniatura romanică se folosea o stratificare între fundal (reziduu al fondului indefinit bizantin, circumscris și solidificat într-un dreptunghi colorat), figură și suprafața imaginii. Pictura din secolul al XIII-lea descoperă însă consubstanțialitatea planului de fundal și a suprafeței-limită. *Pattern*-ul romanic schematic-tridimensional e reelaborat în spiritul unui raport primar figură-fundal. Fondul și planul-limită se confundă⁶⁸. Acest nou mod de a formula spațiul figurativ nu e însă decît rodul unei lente transformări petrecute în sinul picturii de sorginte bizantină. E probabil ca în acest proces rolul de catalizator să-l fi jucat arhitectura, prima dintre arte care a descoperit o nouă cale diferită de cea a epocii romanice.

Arhitectura gotică dezvoltă ca temă specifică exteriorul, și conform spațialității sale absoarbe în această direcție și decorația sculpturală⁶⁹. Aceasta nu poate fi considerată decît în strînsă legătură cu structura arhitecturală care o exploatează chiar și în interior, în vederea formulării interiorului însuși ca exterior.⁷⁰ Probabil miniatura urmează spiritul figurativ al sculpturii prin intermediul ivoriilor. Acestea reiau condiția sculpturii monumentale la o scară redusă. În miniatură spațiul figurativ se deschide dincolo de o cornișă fals-arhitectonică care nu determină cea de a treia dimensiune, ci înaintază spre spectator determinînd amplasarea figurilor în spatele ei, dar nu și în profunzime. Figurile se opresc la nivelul suprafeței și arhitectura pictată nu sugerează un spațiu scenografic ci mai degrabă un *proskenion* cu toate că, strict fenomenic, acesta ocupă același plan cu figura.

Reîntorcîndu-ne la confruntarea dintre miniatura engleză și scena *Dansului Salomeei* din altarul sienez, primul fapt care trebuie observat este soluția diferită pe care o primește motivul miinii stîngi ridicate. Este un amănunt deosebit de semnificativ care dovedește extrem de elocvent diversitatea de poziții dintre cei doi maeștri. În

Psaltirea de la Cambridge mina se găsește la încrucișarea cu colonetele unei *loggia*, sugerînd astfel așezarea figurii după arcatură. Arcatura ne apare ca o reducere picturală a tabernacolului ca spațiu ambiental al statuii în cadrul edificiului arhitectonic. Și în altarul Sfîntului Ioan găsim colonetele cu rol de cornișă. Ne aflăm în fața unei indiscutabile infiltrări gotice. Însă spațialitatea imaginii se structurează pe o cu totul altă matrice. Spațiul imaginii se dezvăluie la o lectură de tip bizantin, de la stînga spre dreapta, urmărind ritmul modular care se propagă prin „figura serpentinată” a Salomeei spre extremitatea dreaptă a imaginii. Mina stîngă a personajului nu numai că nu are nevoie să fie definită spațial de arhitectură, dar se integrează între doi pilăștri indicînd o distanță ideală.

Comparînd figurile cele mai goticizante din icoana sieneză cu unele dintre figurile din marea *Maestà* a lui Duccio — de exemplu cu „ancilla” din scena *Lepădării lui Petru* (fig. 108) — putem pe bun temei presupune o filiație directă. Dar ne aflăm acum pe un plan diferit: nici figura nu mai e gotică și nici spațiul nu mai e bizantin. Rămîne însă ca un fapt indubitabil că atît pentru lecția linearismului gotic cît și pentru „neo-elenismul” care transpare în anumite episoade din icoana Sfîntului Ioan, anonimul Maestru este unul dintre înaintașii cei mai importanți ai lui Duccio.

Trebuie însă remarcat că toate aceste stileme își fac loc în pictura lui Duccio într-o a doua perioadă a activității sale, după elaborarea primelor opere, dar înainte de *Maestà*: în perioada *Madonei Franciscanilor* și a micii *Maestà* de la Berna.⁷¹ În acest moment deschiderea culturală a lui Duccio se accentuează așa încît putem presupune un contact mai complex cu arta bizantină și cu cea gotică, și nu doar unul săvîrșit prin intermediul Maestrului Sfîntului Ioan.

Interesul pentru miniatura nordică nu reușește să-l despartă pe Maestru Sfîntului Ioan de ambianța bizantinizantă contemporană, și aceasta deoarece, înainte de toate, soluțiile miniaturii go-

tice nu erau de o asemenea noutate încît să reanime prin propria lor putere o concepție anacronică a imaginii. Miniatura gotică este ea însăși unul dintre aspectele picturii Evului Mediu, iar sinuozitatea liniei nu e decît un stilem, rezultat al rafinării unei culturi de nuanță populară sau monastic-populară cum a fost cea „romanică“, în numele unei mărturisite tendințe aulice, fără a se ajunge prin aceasta la reelaborarea internă a spațialității imaginii. Asistăm la o operație asupra spațiului figurativ tradițional care confundă în cele din urmă planul-limită cu cel de fundal. În numele acestei abstractizări spațiale zona Europei Apusene și Centrale va avea în vitraliu una dintre expresiile picturale cele mai semnificative. Linia gotică primește pe planul-limită — devenit spațiu al imaginii — semnificația de *decorum*. Și această semnificație e înțeleasă și de Maestrul Sfintului Ioan, în preluările pe care le face din miniatura nordică, cu toate că *figura* gotică e înstrăinată de spațiul ei congenital și integrată într-unul de consistență bizantină. Este o preluare care nu dă naștere la tensiuni interne în cadrul imaginii și nici la tendințe de „expulzare“. Linia gotică nu e un corp străin grefat pe un organism bizantin, ci o adoptare posibilă pentru coerența figurativă a operei grație faptului că atît în arta bizantină cît și în cea gotică concepția imaginii e în linii mari aceeași. Diferențele sînt numai de formulare.*

Astfel, Maestrul Sfintului Ioan rămîne exponentul, e adevărat de excepție, al vechii culturi figurative. El are aceeași importanță fundamentală pentru formarea lui Duccio pe care o are Maestrul de la San Martino pentru evoluția formală a lui Cimabue. Ei sînt cei mai de seamă reprezentanți ai unei culturi ce-și încheiase ciclul, și fac simțit în modul cel mai pregnant impasul din care nu se mai putea ieși prin preluări de stileme sau „modernizări“ iluzorii, ci doar cu un act de forță care să pună capăt civilizației bizantine a imaginii,

printr-o nouă atitudine în fața lumii obiectelor.

Intrarea lui Duccio în arta europeană are loc tocmai în acest moment și importanța sa nu constă într-o mai mică sau mai mare cultură imagistică, ci în felul în care a știut să o folosească. Poate nu există nimic mai emblematic ca faptul că toate stilemele, sau aproape toate, care vor apare mai tirziu în pictura lui Duccio se găsesc în operele celor doi maeștri sieni, fără ca ei să se confunde în vreun fel cu marele prerenaștist. Elementele de cod sînt pentru el la îndemînă, iar originalitatea sa nu va consta în invenția unui nou stilem. Chiar dacă aceasta se va întîmpla, faptul va fi o consecință a unei cerințe imperioase la nivelul structurii formei.

Icoana Sfintului Petru și cea a Sfintului Ioan nu sînt pentru Duccio nici modele de urmat, nici exemple de refuzat în mod programatic. Din această cauză arta sa nu va fi nici o continuare a crizei bizantine și nici o polemică anti-bizantină. Criza culturii figurative medievale va sta la baza formării sale, iar cele două opere sienze sînt puncte de referință de cea mai mare importanță pentru analiza originilor sale culturale. Constituie, în primul rînd, un repertoriu extrem de prețios de elemente de cod, pe care Duccio le folosește însă în vederea formulării imaginii pe baza unei prealabile constituirii interioare, act individual și de o absolută originalitate. Cu aceasta criza vechii picturi rămîne de domeniul trecutului.

* Vezi capitolele II și III din prezenta lucrare.

III. DUCCIO ȘI PICTURA BIZANTINĂ.

*„Fu in Siena ancora Duccio, el quale fu nobilissimo, tenne la maniera greca: è di sua mano la tavola maggiore del Duomo di Siena: è nella parte dinanzi la incoronazione din Nostra Donna e nella parte di dietro el testamento nuovo. Questa tavola fu fatta molto eccellentemente et doctamente, è magnifica cosa e fu nobilissimo pignore“ **⁷²

Astfel scrie la începutul secolului al XV-lea Lorenzo Ghiberti, oferindu-ne prin aceste cuvinte cea mai veche judecată critică asupra operei lui Duccio. Credem, într-adevăr, că acel *tenne la maniera greca* poate fi considerat în primul rind o judecată de valoare (cu un vag și ponderat sens peiorativ), și abia apoi o încercare de ambientare istorică.

Criteriile criticului au evoluat cu mult de atunci, iar mărturia lui Ghiberti își păstrează însemnătatea doar în ceea ce privește partea istorică. Nimeni nu poate nega că Duccio avea la îndemână toate modurile picturii bizantine care de mai mult de un secol domnea în Toscana. Din această cauză nu ni se pare necesar să urmărim ipoteza formării

* „Se găsea la Siena și Duccio, care, preanobil a fost (și) se folosea de maniera grecească. Marele tablou din Domul din Siena cu încoronarea Fecioarei în partea din față și cu testamentul cel nou în partea dinapoi este fapta mâinilor sale. Tabloul acesta a fost făcut cu multă măiestrie și cu multă doctrină și fost-a (Duccio) preanobil pictor“⁴³

sale la Constantinopol⁷³ pentru a putea explica desele trimiteri la arta din metropolă pe care le găsim în operele sale. Nici chiar stricta respectare a regulilor iconografice⁷⁴ nu ne îndreptățește a-l considera pe Duccio un bizantin. Chiar dimpotrivă: poate e tocmai aici locul unde poate fi clarificată poziția sa istorică care e aceea de a deschide și nu de a închide o epocă de cultură figurativă.

Iconografia nu e doar un aspect marginal al concepției alegorice generale, caracteristică pentru Evul Mediu, este dimpotrivă expresia ei cea mai emblematică, elementul care constituie întotdeauna ocazia și fundamentarea imaginii și care reușește să devină parte din structura profundă a oricărei opere. Imaginea bizantină tinde — așa cum s-a observat — spre imaginea-semn.⁷⁵

Problema semanticității picturii bizantine se pune într-un mod caracteristic încă de la începuturile ei. Vasile cel Mare și Gregorie cel Mare sînt cei care exprimă pentru prima oară concepția despre o artă care trebuie *citită*, despre pictură ca o „Evanghelie în imagini“.

Instrumentalitatea imaginii, caracteristica de bază a artei bizantine, va rămîne un punct fix în toată gîndirea medievală fie ea orientală ori occidentală: astfel în ambianța carolingiană asistăm la sublinierea dihotomiei între decorativism și semanticitate (*ad memoriam rerum gestarum ed venustatem parietum*),⁷⁶ fapt observabil și în concepția despre artă a secolului al XIII-lea (pentru Bonaventura operele de artă *possunt considerari ut res vel ut signa*, pot fi considerate ori obiecte, ori semne).⁷⁷

Merită să insistăm aici ceva mai mult asupra problemei iconografiei deoarece o analiză atentă poate aduce o însemnată clarificare a adevăratului raport existent între Duccio și Bizanț. Dată fiind relativa rigiditate a prescripțiilor iconografice e de mirare că pictura bizantină nu s-a dizolvat în cele din urmă într-o serie de falsuri sau de copii deschisă la infinit. Aportul individual al artiștilor

49 și-a spus aici bineînțeles cuvîntul. Inovația apare

în primul rînd în modalitatea de formulare a imaginii. Modelul e preluat de către artiștii bizantini în ceea ce privește schematismul iconografic și nu pentru calitățile sale formale. Dar inovația maeștrilor medievali, oricît de îndrăzneată ar fi ea, se lovește întotdeauna de o piedică inevitabilă. Pie-dica consta nu atît în autoritatea modelelor precedente cît în atitudinea mentală care nu putea trece peste un anumit mod de a vedea și de a simți realitatea, peste un anumit mod de a concepe forma. Artistul bizantin, oricît de îndrăzneț ar fi (ne gîndim la personalități marcante ca Mihail Astrapas și discipolul său Eutihie, la artiștii de la Kariye Gamii, la Teofan Grecul), vede întotdeauna în opera de artă epifania repetată a „Marelui Prototip“, a divinului.⁷⁸ Seria imaginilor bizantine este deschisă potențial spre infinit în toate sensurile: către o repetabilitate perpetuă, dar și către punctul de plecare ideal al tuturor imaginilor: figura divină, singura care nu mai e — pentru artistul vremii — imagine a ceva, ci supremă realitate.

Terestrul și umanul sînt emanații ale divinității, imaginea artistică e concepută ca spațiul în care Logosul pogoară întru manifestarea în forma descarnalizată. Forma artistică nu închide, într-un mod specific, pulsația Universului, ci are doar rolul de „trimitere“ a privitorului către supra-sensibil.

Însăși spațialitatea imaginii bizantine s-a resimțit de pe urma acestei concepții. André Grabar, studiind problema „perspectivei inverse“ a bizantinilor, lansează ipoteza unei concordanțe între experiența artistică bizantină și gîndirea lui Plotin. Treptele transcenderii realului (de la sensibil la Logos și de la Logos la „Unic“) ilustrate de Plotin și apoi de Dionis pseudo-Areopagitul se pot într-adevăr urmări și în reducerea direcțiilor spațiale ale imaginii la niște indicații nu atît de profunzime cît ale drumului ce trebuie parcurs de către privitor, de la imagine la eternul model.

50

Poate nu există nimic mai semnificativ decît concluzia trasă de specialiști din studiul aspectelor iconografice ale artei lui Giotto și Duccio. Duccio, considerat de tradiție cel mai „bizantin“ dintre marii Prerenascentiști, se dovedește mult mai puțin legat de schemele iconografice consacrate de Bizanț decît Giotto. Giotto e de o fidelitate aproape fără fisură în urmărirea iconografiei bizantine. Acest fapt dovedește pe deplin că marea răsturnare pe care o cunoaște Italia secolului al XIV-lea pe plan artistic se datorește nu abandonării ilustrativismului în uz ei unei noi poziții în fața realității. Felul în care concepe Giotto și Duccio forma artistică nu mai poate fi comparat cu cel al bizantinilor. Omul descoperă realitatea sub un dublu aspect: ca spațiu natural și ca temporalitate istorică. Realitatea naturii duce în operele primilor deschizători de drumuri ai artei europene la noi moduri de sugerare a raportului figură-spațiu înconjurător, iar redimensionarea temporalității duce în cele din urmă la demitizarea „Marelui Prototip“ al bizantinilor. Istoria evanghelică nu mai e privită ca singura realitate, sau ca realitate supremă, ci ca simbol al trecerii omului prin istorie. Realitatea pentru Giotto și pentru Duccio e și „natură“ și „istorie“ în același timp. Forma artistică sintetizează un nou mod de întrepătrundere a spațiului și a timpului, emană un nou ritm, se mărturisește ca o nouă modalitate de privire asupra Lumii. În imaginile artiștilor italieni din Trecento persistă elementele iconografiei bizantine, dar devenite dintr-o dată marginale, neesențiale.

În Bizanț va trebui să așteptăm prima jumătate a secolului al XV-lea, secolul sfîrșitului culturii bizantine, după cum bine se știe, pentru a putea asista la o mișcare artistică ce tatona posibilitățile reînnoirii statutului artei. Stau mărturie celebrele „Ekphraseis“ ale lui Marcu și Ioan Euegnikos, eforturi tardive de a reîntoarce atenția pictorilor spre importanța unei noi concepții a formei.

Pictura bizantină a scăpat de pericolul stereotipiei (și tradiționalele acuzații de acest fel sînt

51

desigur superficiale), a evitat și pericolul copiei și al falsului, dar n-a reușit să evite implacabila secătuire a unui tip de figurativitate care dăduse deja cele mai prețioase roade în secolul al VI-lea. Epoca umanismului italian se dovedește neîncă-pătoare pentru alegorismul bizantin.

După aceste succinte observații se poate lesne înțelege că rolul lui Duccio nu va fi acela de a aduce, în limitele posibilului, anumite variațiuni schemei iconografice (fig. 81—89). Aceasta e investită cu funcția conformației obiectului ce se constituie în imagine.⁸⁰ Schema iconografică nu mai e o imagine-tip care se repetă și pe care artistul nu face decît să o formuleze cu mijloacele care îi sînt proprii, ca la bizantini; din imagine-tip ea devine obiect de turnat în imagine, iar imaginea este fructul elaborării interioare a artistului. Opera lui Duccio nu se va deosebi de una cu subiect analog din pictura bizantină prin adoptarea unor noi elemente stilistice, *nu elementele de formă ci forma însăși constituie marea noutate a artistului.*

Schema iconografică nu apare esențial modificată în arta lui Duccio tocmai pentru că joacă rolul de conformație a obiectului. În conștiința artistică imaginea nu se formează „deformînd” sau aducînd modificări obiectului ci ridicîndu-l la rangul de simbol interior: astfel schema bizantină — considerată drept conformație a obiectului — nu va trebui să fie „deformată” pentru a da naștere unei noi imagini. Dacă în operele lui Duccio vom putea observa o îmbogățire semantică a imaginii, acest lucru va fi tocmai consecința procesului de animare a unui tip iconografic. Diferența se va datora îmbogățirii substanței cognoscitive, și nu a conținutului dogmatic. Se întîmplă cu alte cuvinte exact contrariul a ceea ce se petrecea în pictura bizantină, privată de substanța ei cognoscitivă și încredințată inteligenței publicului grație valorii semantice a sintagmei iconografice.

Duccio se folosește încă de programul doctrinal impus de condițiile timpului (din această cauză considera Ghiberti marea *Maestà* a lui Duccio

ca făurită nu numai *excellente* ci și *doctamente*), și chiar dacă s-ar descoperi într-o bună zi că artistul a fost semnatarul unei „profesiuni de credință” de felul celei rămase de la pictorii din a doua jumătate a secolului al XIV-lea,⁸¹ acest fapt nu ar ajunge pentru a face din el un simplu ilustrator.

Astfel iconografia din *Maestà* nu poate fi nici pe departe considerată ca un element redundant al imaginii deoarece nu se mai află într-o simbioză cu forma, de felul celei pe care o întîlnim în Bizanț.

Noutatea lui Duccio e în primul rînd noutate în felul de a concepe forma. Dar și aici, în domeniul relațiilor strict formale, raportul cu arta bizantină se pune într-un mod specific. Cele două aspecte — iconografic și stilistic — nu se pot despărți în întregime deoarece ambele își afundă rădăcinile în aceeași poziție, cu totul nouă, pe care o are artistul în fața realității, atitudine care l-a dus la eliberarea picturii de criza intelectualistică care domina cultura bizantină.

Apare însă pericolul de a explica explozia artei lui Duccio și fizionomia ei aparte în cadrul picturii din Duecento prin apelul la pictura așa-zis „neo-elenistică” a cărei înflorire are loc începînd cu jumătatea secolului al XIII-lea. Originalitatea artistului sienez ar consta astfel în faptul că își caută sursele de inspirație în pictura proto-paleologă, spre deosebire de predecesorii săi care plecau de la experiența pictorilor comeni.⁸²

Fără a nega diversitatea izvoarelor, ce se poate observa în pictura de la începutul secolului al XIII-lea față de cea de la sfîrșitul secolului, poziția de excepție pe care o ocupă Duccio în peisajul artei din Duecento nu se poate explica doar prin această reîmprospătare a surselor de inspirație formală.

Unii specialiști au încercat să demonstreze existența unei Renașteri *ante litteram* în epoca de domnie a împăraților bizantini din dinastia Paleologilor. Considerînd doar aspectul etimologic al cuvîntului „renaștere”, încercarea e justi-

ficată: există fără îndoială o recrudescență a modurilor elenistice în pictura din secolul al XIII-lea și al XIV-lea.⁸³ Nu trebuie însă uitat faptul că un filon clasic a existat dintotdeauna în cadrul picturii bizantine, începînd cu epoca lui Justinian și pînă în secolul al VIII-lea, ca un curent independent. Apoi, după criza iconoclastă și pînă în epoca împăraților comneni, același filon persistă, e adevărat, mai mult ca un curent subteran care atinge din cînd în cînd manifestarea plastică (de pildă în expresiile aulice ale picturii macedonene). Este poate semnificativ faptul că în secolul al IX-lea, deci imediat după criza iconoclastă, asistăm la dispariția elenismului ca filon de sine stătător, proces care se leagă de codificarea iconografiei.⁸⁴

În perioada Comnenilor pictura bizantină ni se înfățișează ca secătuită de propria-i expresivitate. Începe acum criza intelectualistică a artei bizantine care o va domina pînă la sfîrșitul ei. Este momentul istoric în care Italia se deschide către Bizanț cu o reînnoită capacitate de asimilare.⁸⁵

Spre jumătatea secolului începe însă „renașterea” Paleologilor, fenomen atît de discutat în istoriografia de artă. Dar nespun de important este faptul că stilul paleolog nu se demonstrează ca perfect încheiat decît în ultimele decenii ale secolului al XIII-lea, la Constantinopol, pentru a da maximele sale roade în secolul al XIV-lea și al XV-lea.

Specialiștii nu s-au hotărît încă dacă centrul de iradiere al noului stil trebuie căutat la Constantinopol, la Niceea sau la Salonic.⁸⁶ Totuși, cele mai multe elemente ne indică geneza picturii paleologe în capitală, chiar dacă primele exemple de pictură monumentală paleologă nu se întîlnesc decît în provincie, începînd cu a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Descoperiri relativ recente ne demonstrează faptul că încă din primele decenii ale secolului al XIII-lea înflorise la Constantinopol o școală de miniaturiști care semnează preludivul picturii monumentale.

Considerînd ca depășită polemica *Byzance ou Italie* care a dominat debaterile criticii de la începutul secolului nostru, rămîne de stabilit adevăratul raport dintre „Renașterea Paleologilor” și înflorirea artei italiene spre sfîrșitul Duecento-ului. E vorba, în esență, de a stabili dacă pictura italiană din această perioadă nu e decît un reflex al celei bizantine contemporane, așa cum pictura toscană de la începutul secolului al XIII-lea nu era decît o variantă locală a picturii comnene. Sarcina noastră este aceea de a circumscrie componenta paleologă a picturii lui Duccio și de a stabili dacă aceasta este de asemenea natură încît să-l poată integra pe artistul sienez în problematica „renașterii” bizantine.

După cum am mai amintit, începînd cu epoca împăraților Comneni, arta bizantină e cuprinsă de o adîncă criză. Cu apariția stilului paleolog criza nu numai că nu se atenuează dar, dimpotrivă, se dovedește a fi iremediabilă. Artificii cum ar fi clarobscurul „fumuriu”, sau reîntoarcerea la canoane clasice nu pot reanima arta bizantină. Elenismul încetează de a fi un filon periferic actualizat de către artiști. În această perioadă asistăm la o reînnodare istorică cu firul tradiției clasice, asistăm de fapt la germinarea unui fel de „neo-elenism”.

Primul exemplu al noului stil ne este cunoscut astăzi prin frescele din biserica Sfînta Treime din Sopocani (spre 1265). Aici apar evidente deja limitele „renașterii” Paleologilor. Folosirea clarobscurului⁸⁷ se inserează pe imaginea deja constituită. Sugerarea lineară a volumelor rămîne fundamentală pentru formularea imaginii, iar contrastul dintre lumină și umbră urmează liniile de contur. Clarobscurul se dovedește astfel inutil și artificios, nereușind să reactiveze în sens volumetric un spațiu figurativ conceput în mod fundamental ca bidimensional. Același lucru va persista pînă în secolul al XV-lea cînd, în picturile din Mistră, clarobscurul se dizolvă într-o masă cromatică pîcloasă. Persistă deci această

contradicție interioară a imaginii bizantine nedecisă între o formulare volumetrică și una plană.

Tot în pictura secolului al XIII-lea încep să apară tot mai frecvent reprezentări de edificii arhitecturale, „motiv“ pictural de predilecție pentru artiștii preocupați de redarea celei de a treia dimensiuni. Studiile atente care s-au făcut în legătură cu semnificația spațială a reprezentărilor arhitecturale⁸⁸ au demonstrat însă pe deplin că nici aici nu se rezolvă ambiția artiștilor „renașterii“ paleologe de a sugera profunzimea. Reprezentarea edificiilor ca și introducerea clarobscurului are loc în procesul formulării imaginii. Nu este consecința unei noi constituirii a imaginii interioare (ca la Giotto ori Duccio) ci rezultatul tentativei de a găsi noi modalități de redare a imaginii, plecând de la formalisme către formă.

Este foarte probabil ca Duccio să fi fost la curent cu inovațiile picturii paleologe. Așa cum tânărul Giotto se dovedește a fi informat de spațialismul paleolog al pictorilor Mihail și Eutihie care lucrau în Macedonia,⁸⁹ Duccio ne apare ca un perfect cunoscător al noului stil, admirat probabil prin intermediul miniaturilor sau a icoanelor ce pătrundeau în Italia. (fig. 90—95).⁹⁰ Trebuie însă să subliniem faptul că penetrațiile paleologe în Toscana se verifică încă înainte de începutul activității lui Duccio în arta lui Coppo di Marcovaldo la Forența, a Maestrului Sfintului Ioan (la Siena) și va primi cea mai interesantă reinterpretare în pictura lui Cimabue. Nici Cavallini și nici Giotto nu vor ignora pictura „renașterii“ bizantine. Dar Coppo, Maestrul Sfintului Ioan sau Maestrul de la San Martino rămân exponenți ai vechii arte în ciuda faptului că adoptă inovațiile paleologe. Nu ajunge deci cunoașterea pentru ca un artist să producă o completă răsturnare în sinul artei din timpul său. Și această observație va fi și mai semnificativă dacă se va lua în considerație faptul că în primele sale opere Duccio ignora cu siguranță pictura paleologă. Abia în perioada *Madonei Franciscanilor* și a micii *Maestà* de la Berna această influență se

face simțită. Dar Duccio ne apare la acea oră ca un artist deja format pe baza moștenirii artei lui Guido în formula ei cea mai înaltă: pictura Maestrului Sfintului Petru.

Cunoașterea stilemelor bizantine se săvârșește probabil în cazul lui Duccio fie prin intermediul Maestrului Sfintului Ioan, fie direct mulțumită contactului cu miniatura bizantină. Duccio contemplant probabil acele ilustrații care reflectau problemele noului stil, ca de pildă Codicele nr. 5 de la Ivron sau Evanghelia nr. 54 de la Biblioteca Națională din Paris.⁹¹ Acest lucru nu-l aduc însă în situația pictorilor bizantini rătăciți pe căile plasticismului, dar dominați de o viziune structurată pe modulări bidimensionale.

Cît de acut a simțit Duccio problemele legate de pictura bizantină contemporană ne este demonstrat de mica *Maestà* de la Berna, fruct, desigur, al unui moment de incertitudine în fața noilor stileme.⁹² Dubiile sînt însă depășite deja cu *Madona Franciscanilor* unde clarobscurul e recreat în întregime nu ca mijloc de a sugera volumul ci ca o consecință a spațialității imaginii. Încă din această operă clarobscurul ducesc încetează de a fi o contradicție; el ne apare ca o necesitate ce decurge din însăși viziunea artistului. Duccio absoarbe descoperirea paleologilor privind-o de semnificația ei originară: transformă contrastul de umbră și lumină din mijloc de subliniere a corporalității într-unul care o învăluie și, în cele din urmă, o anihilează.⁹³ Din artificiu pleonastic, cum era în pictura bizantină, clarobscurul devine element al structurii imaginii, inseparabil de ea.

În reprezentarea perspectivelor arhitecturale⁹⁴ Duccio e departe de ambiguitatea bizantină. Acest lucru se petrece nu printr-o integrare a investigărilor celei de-a treia dimensiuni într-o experiență de tip renașterist. Perspectiva, așa cum o va descoperi Brunelleschi și o va teoretiza Alberti, reprezintă o spectaculoasă cucerire a celei de-a treia dimensiuni astfel încît, în cele din urmă, orizontul natural este adus în centrul imaginii. Duccio și, în aceeași perioadă, Giotto

fac primii pași în luarea în posesie a spațiului înconjurător. Spațialitatea imaginii la Duccio nu vizează însă suprapunerea cu spațiul (teoretic euclidian) al naturii; ea se dovedește ca rezultat al unei viziuni care urmărește nu atât redarea profunzimii cât sugerarea ei printr-o stratificare cromatică și clarobscurală. Coerența reprezentărilor arhitecturale din pictura lui Duccio e o consecință a îmbogățirii semantice a imaginii. Spațialismul lui Duccio se îndepărtează astfel mult de mistica plotiniană a spațiului, tipic bizantină, dar în același timp rămâne la o indiscutabilă distanță de concepție față de arta Renașterii.

Paralela pe care o propune selecția noastră de imagini poate clarifica într-o bună măsură cele expuse mai sus. Ea ne demonstrează cât de diferită este viziunea lui Duccio de cea a unuia dintre prevestitorii „renașterii“ Paleologilor: artistul care a decorat biserica Sfintei Treimi din Sopocani. (fig. 75—80).⁹⁵ Cerințele de realizare a imaginii sînt asemănătoare: integrarea unui grup de personaje într-un spațiu determinat de arhitectură. Artistul bizantin urmărește valențele contrapunctului ritmic între împletirea curbilinară a traseelor din primul plan pe trasa de scandare verticală a arhitecturii. Clarobscurul se condensează pe marginea cutelor veșmintelor fără a viza modulări plastice. Legătura dintre personaje și spațiul arhitectural nu se săvîrșește printr-o întrepătrundere reciprocă. Structura imaginii rămîne concepută pe baza monumentalismului bidental caracteristic pentru pictura bizantină.

Duccio își realizează scena separînd net grupul de personaje de *loggia* din fundal. Prin această operație se accentuează în mod intenționat o stratificare de planuri care va stabili adîncimea imaginii. Corespondența dintre cele două planuri este însă sugerată printr-un procedeu de o mare subtilitate: nașterea bolților corespunde punctelor de maximă tensiune din scena de prim plan. Modulațiile clarobscurale cuprind întreaga struc-

tură a imaginii, contribuind la ritmica ei generală bazată pe stratificare și pe o tratare antiplastică a volumelor.

Firele care îl leagă pe Duccio de cultura bizantină au fost îndeajuns de analizate de istoricii de artă atât în aspectul lor iconografic cât și în cel stilistic. Ceea ce am urmărit în paginile anterioare a fost în primul rînd clarificarea unei distincții teoretice între viziunea duccescă și cea bizantină. Totuși, în afară de exemplele citate de obicei ca făcînd parte din cultura bizantină a lui Duccio, ni se pare că ar mai trebui luat în considerație și stilul „neo-clasic“ al artiștilor din epoca împăraților macedoneni. Ne gîndim mai ales la miniaturile de felul celor cuprinse în *Menologiul lui Vasile al II-lea* de la Biblioteca Vaticanului,⁹⁶ de a căror cunoaștere nu era străin nici Maestrul Sfîntului Petru. Elementele de peisaj, modul de a dispune cutele veșmintelor, canonul clasic la anumite figuri din opera lui Duccio își pot găsi în miniaturile macedonene posibile antecedente. Dar în linii mari se poate spune că atitudinea lui Duccio față de pictura aulică bizantină este aceeași cu cea dovedită față de pictura toscană care l-a precedat. Ea joacă în primul rînd rolul de repertoriu de elemente de cod figurativ. Dacă complexitatea culturii nu-l determină pe Duccio să continue criza metalingvistică ce dominase pictura anterioară lui, faptul e posibil deoarece operele toscane și bizantine, pe care probabil le cunoaște, nu-i mai servesc drept motive de interpretat sau pe marginea cărora s-ar putea țese o iluzorie variantă de autor: repertoriul culturii sale imagistice are importanță în conceperea operei doar în măsura în care elementele stilistice pe care le putea găsi în moștenirea culturală a secolelor anterioare puteau fi integrate în noua structură a imaginii.

Distanța lui Duccio față de cultura figurativă a Bizanțului își are originile într-o nouă dimensiune istorică a actului creator. Dacă Gregorie din Nyssa îndemna, printr-o frumoasă metaforă, la contemplarea Lumii „prin ochii porumbelului“⁹⁷, odată

cu apariția lui Duccio în arta italiană a sfârșitului de Duecento, „a vedea ca un pictor“ redevine un privilegiu uman. Spiritualismul bizantin, atins de riscul rutinei, este înlocuit în arta Trecentiștilor italieni printr-o nouă poziție față de realitate. În fața realului poate aspira la pătrunderea poetică a celor mai ascunse legi nu doar privirea abstractă a spiritului simbolic, ci omul.

Clasicismul despre care s-a vorbit în legătură cu arta lui Duccio nu apare astfel ca un clasicism de reflex, dedus, cu alte cuvinte, din modelele bizantine ale picturii bizantine ci ca o cucerire mult mai profundă. Ca și la Giotto, clasicismul lui Duccio constă într-o reinnoită atitudine în fața Lumii, care determină pierderea caracterului instrumental al artei și recuperarea adevăratului ei loc în conștiința umană.

IV. DUCCIO ȘI ARTA GOTICĂ.

Duccio și-a început activitatea ca decorator de cărți. Cele mai vechi documente care ne amintesc numele pictorului ne-au păstrat mărturia unor opere, azi pierdute, în care îndeminarea de miniaturist era fără îndoială absolut necesară. Este vorba de copertile cărților de plăți ale Comunei sieneze la care lucrează pictorul în 1278.⁹⁸ Componenta miniaturistică a artei lui Duccio va fi prezentă apoi în mai toate operele, ca o amintire a modestelor începuturi. Tocmai în condiția acestei arte „minore“ trebuie căutată probabil legătura lui Duccio cu pictura transalpină. Cărțile decorate de artiști francezi, germani și englezi circulau cu destulă ușurință la epoca respectivă. În același timp artistul a putut cunoaște probabil și exemple de sculptură portativă în fildeș, ajunse în Italia.

Cînd Duccio își face apariția în istoria artei italiene, peninsula era deja invadată de valul gotic ce se propaga din nord. Faptul este evident în primul rînd în sculptură și în arhitectură, dar și pictura începe să se dovedească informată de arta „*che alluminar si chiama in Parisi*“^{*}: stau mărturie miniaturile școlii din Bologna. În cea de-a doua jumătate a secolului, sosesc la Assisi meșteri în

* „... preamîndra artă / numită „înluminură“ la Paris.“ (Dante, *Divina Commedia*, în traducere românească de Eta Boeriu, București, 1965.)

frescă și vitraliu din Anglia și Germania.⁹⁹ Interferențele sînt însă reciproce: în cadrul școlii de miniaturisti care înfloarește în timpul domniei lui Henric al III-lea la Westminster lucrează, alături de artiști englezi și francezi, decoratori sosiți din Italia.¹⁰⁰

Dintre toate orașele Italiei centrale, Siena era fără îndoială cel mai deschis către lumea transalpină. În tot cursul secolului al XIII-lea bancherii sienezi cuturează Europa ca trimiși papali. Nici chiar după marea bătălie de la Montaperti, cînd întreaga populație a Sienei a fost atinsă de excomunicarea papală, Curia nu s-a putut dispensa de serviciile bancherilor sienezi. Călătoriile în Franța, Germania și Anglia continuă fără întrerupere.¹⁰¹ Aceasta este probabil premisa de ordin practic a interferențelor la nivel artistic între Italia și celelalte țări din apusul Europei. La Siena, încă din primele decenii ale celei de-a doua jumătăți a secolului al XIII-lea, apar evidente infiltrații gotice în miniatură, fapt dovedit de paginile Psaltirilor din această perioadă (de exemplu *Corale 25* de la muzeul Domului din Siena) sau de scenele laterale ale icoanei de altar a Sfințului Ioan.

Problema contactului lui Duccio cu arta gotică este una dintre problemele cele mai importante atît pentru a pătrunde anii de ucenicie ai maestrului cît și pentru a circumscrie rolul pe care cultura imagistică îl poate avea în cazul unei mari personalități cum a fost cea a maestrului sienez. Componenta gotică a picturii sale a fost cînd complet negată de către specialiști, cînd exaltată fără limite.¹⁰² Faptul că Duccio a studiat cu atenție miniaturile sau ivoriile care pătrundeau în Italia din nordul Europei nu diminuează și nici nu mărește valoarea artei sale. Inteligența artistică a lui Duccio era astfel structurată încît făcea posibilă preluarea oricărui stil sub semnul totalității imaginii. Dacă în aceeași operă vom întîlni elemente bizantine, carolingiene și gotice aceste elemente vor fi întotdeauna rodul unei analize făcute din exterior de către cel ce priveș-

te; ele fac parte din istoria figurativă a acelei imagini și nu din esența ei, sînt elemente ale structurii operei, analizabilă și disecabilă cu toate riscurile pe care le implică o atare operație. Privind astfel lucrurile ne dăm seama că *elementul gotic al artei lui Duccio încetează de a fi cu adevărat gotic*. Duccio nu a fost un exponent al culturii gotice așa cum nu a fost un exponent al celei bizantine. Analizele ce le propunem în paginile ce urmează pleacă de la această constatare de principiu; au ca scop, în primul rînd, clarificarea istoriei imaginilor ducești din care elementul nordic face parte integrantă.

Judecata lui Vasari¹⁰³ conform căreia Duccio practica *maniera greca assai mescolata con la moderna* * (adică gotică), judecată ce a fost preluată și de critica modernă,¹⁰⁴ ne apare ca fundamental formalistă și deci superficială.

Nu putem accepta părerea după care Duccio ar fi fost „salvat” de la o repetare stereotipă a modelelor bizantine mulțumită influenței gotice. Și aceasta în primul rînd deoarece pictura europeană, fie ea italiană, franceză, germană ori engleză nu e diferită în mod structural de cea bizantină; pictura gotică posedă, e drept, soluții formale noi care vor lăsa urme și în arta lui Duccio, dar nu ca mijloace de reanimare a unei imagini schematizate, ci ca elemente cerute imperios la nivelul structurii.

Nici chiar cei mai zeloși susținători ai ipotezei unui Duccio gotic nu au reușit să aducă exemple importante în sprijinul ipotezei lor, și aceasta tocmai în virtutea faptului că orice tentativă de a circumscrie componenta gotică a artei lui Duccio se lovește de piedici foarte serioase. Vom reveni asupra acestei probleme, analizînd cu ajutorul unui studiu comparativ ambiguitatea elementului gotic din *Maestà*. Pînă atunci trebuie totuși să notăm că elementul nordic se

* „...maniera grecească, amestecată în mare parte cu cea modernă”

face simțit în opera lui Duccio încă de la începutul activității sale, va deveni mai puternic în perioada *Madonei Franciscanilor* și a micii *Maestà* din Berna, deci în același moment în care asistăm și la deschiderea spre Bizanțul Paleologilor.

O cunoaștere aprofundată a culturii carolingiene și romanice se poate observa încă din modulațiile lineare ale *Madonei Rucellai*.¹⁰⁵ Dar dacă în miniatura carolingiană (a se vedea de exemplu pagina cu Evanghelistul Matei din *Book of Kells*) motivul tivului serpentinat este tratat strict decorativ, în opera lui Duccio același motiv va fi reinterpretat în virtutea mișcării spiralete care domină întreaga imagine. Același lucru se poate spune și despre reinterpretarea motivului iconografic al Fecioarei între sfinți, folosit în mod frecvent de artiștii gotici atît în ivoarii cît și în vitralii (de pildă la Chartres în *la Belle Verrière*).¹⁰⁶

Duccio, în această perioadă, nu cunoaște încă arta vitralierilor gotici. Faptul apare cu evidență în proiectul său pentru marele vitraliu al Domului din Siena (fig. 177—181).¹⁰⁷ E simptomatic faptul că artistul, cu toate că lucrează la o operă atît de caracteristică pentru ambianța gotică, îi ignoră adevăratele moduri stilistice. Este poate demonstrația cea mai clară că la acea oră Duccio era prea puțin informat de arta de dincolo de Alpi. Elementul nordic se limitează la preluarea unor tipuri iconografice cum ar fi cel al Sfîntului Cavaler (vezi mai ales figurile sfinților Bartolomeu și Crescenzo) sau cel al schemei Încoronării Fecioarei,¹⁰⁸ inspirată probabil dintr-un ivoriu francez.

O apropiere mai atentă de miniatura gotică se poate observa în operele din ultimii ani ai secolului al XIII-lea: mica *Maestà* din Berna și *Madona Franciscanilor*, opere care și prin dimensiunile lor reduse demonstrează existența unui contact cu arta decorării manuscriselor. Dar, fapt semnificativ, este același moment în care începe să se facă simțită lecția Maestrului Sfîntului Ioan, cel mai cult dintre predecesorii sienezi ai lui Duccio. În același timp se manifestă însă

și ambiguitatea fundamentală a picturii gotice din acea perioadă, ambiguitate care își are originea în faptul că nu ea reprezintă, în ceea ce privește structura profundă, decît o variantă occidentală a artei bizantine. Astfel, un stilism atît de important cum este conturul nervos al tivului aurit, tipic gotic în aparență, se poate de fapt întîlni încă cu mult înainte, în pictura bizantină.¹⁰⁹ Predilecția lui Duccio se oprește asupra unor motive decorative, cum ar fi de pildă modelul stofei din fundalul *Madonei Franciscanilor*, tipic *opus anglicanum*, cunoscut de maeștrii italieni încă din deceniile anterioare, de exemplu de Maestrul Sfîntului Ioan care folosește același motiv în icoana *Sfîntului Francisc* din Domul din Orte, sau de miniaturiștii sienezi din aceeași perioadă.

În marea *Maestà* apropierea de anumite aspecte stilistice ale artei nordice ne apare și mai puternică, păstrînd însă ambiguitatea ei esențială. Partea anterioară a operei pare concepută pe schema ritmică a unei mari catedrale gotice¹¹⁰ sau pornind de la sugestiile miniaturiștilor carolingieni (fig. 60, 62). Figurile sfinților Ansano, Crescenzo, Vittore sînt inspirate probabil din sculptura portativă franceză, inspirație ce se poate observa și în scenele de pe partea posterioară a mării icoane (vezi de pildă scena *Închinării magilor*). Nu trebuie însă uitat faptul că încă din opera Maestrului Sfîntului Ioan se puteau observa penetrațiile gotice la nivelul tipologiei personajelor și a detaliilor vestimentare (amintim doar scena *Banchetul lui Irod* unde monarhul oriental apare înveșmîntat ca un principe francez, cu coroană și guler de hlamidă). Adoptarea pe care o operează Duccio după exemplele transalpine se oprește, lucru deosebit de semnificativ, la același tip de detalii. Se preiau deci conotațiile marginale ale imaginii¹¹¹ și nu soluții de expresie formală. Foarte caracteristică, în cazul lui Duccio, este preluarea unor motive arhitecturale tipice gotice, pe care în arhitectura Sieniei nu le putea întîlni la acea oră (fig. 98, 99, 100). Tot minia-

tura joacă probabil rolul de intermediar, și în acest caz, între arta gotică și cea italiană. Unele amănunte ca, de pildă, decorația cu sculpturi monocrome¹¹² ce apare în scena *Isus discutând cu înțelepții* par inspirate direct din desenele lui Villard de Honnecourt (fig. 101).

Există însă în *Maestà* o scenă care a fost considerată drept cea mai goticizantă din întreaga operă a lui Duccio.¹¹³ Este vorba despre *Nunta din Caana* (fig. 105). Ne vom opri ceva mai mult asupra ei deoarece ni se pare că o analiză mai atentă ar putea oferi rezolvarea dilemei (falsă după părerea noastră) *Duccio bizantin sau gotic?* În axa paradigmatică a figurilor din prim plan (cele considerate îndeobște drept „gotice”) se inserează fără îndoială un ivoriu sau o miniatură franceză. Am găsit afinități grăitoare cu miniaturile *Psaltirei Sfintului Ludovic*, operă pariziană din a doua jumătate a secolului al XIII-lea (fig. 103, 104):¹¹⁴ același canon alungit al figurilor, aceleași capete mici, aceleași mișcări grațioase.¹¹⁵ Dar și aici se relevă adevărata ambiguitate a culturii figurative gotice în această perioadă, aceleași caracteristici le întâlnim și în mozaicurile de la Kariye Gamii din Constantinopol,¹¹⁶ aproape ultima manifestare importantă a picturii bizantine din metropolă (fig. 106). Aici, alungirea tipului de figură umană e consecința unui proces care începuse încă de la începutul perioadei Paleologilor.

Ne aflăm astfel în fața unei duble posibilități: personajele lui Duccio au ca punct de plecare fie un model francez de felul miniaturilor din *Psaltirea Sfintului Ludovic*, fie un model constantinopolitan care a servit drept sursă de inspirație și măștrilor de la Kariye Gamii. Ceea ce poate părea un eclectism cultural la Duccio nu este de fapt decât rodul unei solide baze culturale: pictura secolului al XIII-lea care-și extinsese ramificații atât în Orient cât și în Occident.

Acest fenomen ni se înfățișează și în alte scene din *Maestà*. *Lepădarea lui Petru* (fig. 108) ne oferă amănuntele cele mai interesante. Am amin-

tit deja faptul că figura „ancillei” își găsește un punct de plecare în tipurile feminine din icoana *Sfintului Ioan* (fig. 110). Rădăcinile gotice ale tipului feminin pot fi căutate însă mult mai departe (fig. 112). Nu vom înșira aici toate posibilele exemple gotice, ele sînt nenumărate și ceea ce importă, în analiza noastră, este tipologia comună și nu indicarea hazardată a unui model precis. Ceea ce dorim însă să punem în lumină este din nou apropierea unei figuri „gotice” din opera lui Duccio de arta bizantină a începutului de secol al XIV-lea. Tot la Kariye Gamii întâlnim, în episodul *Uciderea pruncilor* (fig. 109) un mod de concepere al figurii feminine extrem de apropiat de cel al lui Duccio: mișcarea serpentinată, vederea din spate, și mai ales profilul abia sugerat, toate acestea sînt elemente care apropie opera lui Duccio de cea bizantină. Explicația nu poate fi decât una singură: atât Duccio cât și artistul de la Kariye Gamii au o sursă comună. Nu cunoaștem această sursă, dar putem presupune că ea se integrează într-o lungă serie de modele care începuse încă din antichitate din perioada frescelor pompeiene. Celebra *Flora* de la Stabiae (fig. 111) este poate unul dintre cele mai îndepărtate modele posibile. Maniera foarte caracteristică de a sugera profilul personajelor, pe care o întâlnim în opera lui Duccio, e destul de frecventă la Kariye Gamii, fapt ce ne demonstrează că nu ne aflăm în fața unei inovații duccești ci în fața unui motiv cu o lungă tradiție culturală. Această observație nu diminuează însă cu nimic meritul artistului. Dimpotrivă, ne demonstrează că Duccio a putut fi ajutat de temeinica sa cunoaștere a artei ce l-a precedat în realizarea uneia dintre cele mai fascinante scene din întreaga sa operă. Intenția artistului e de a surprinde o clipă de maximă tensiune între personaje. Profilul învăluit de clarobscur al „ancillei” nu este decât unul dintre amănuntele care contribuie la obținerea efectului general.

Pentru a stabili teoretic raportul specific dintre arta lui Duccio și cultura medievală diferen-

țierea modelelor orientale de cele occidentale este o operație inutilă și de cele mai multe ori imposibilă. Important este în primul rînd felul în care integrează artistul cunoașterea artei bizantine ori gotice în propria sa viziune. În ceea ce privește exemplele analizate mai sus ar mai fi totuși de precizat cîteva lucruri. Din punct de vedere cronologic avem de-a face cu o clară succesiune în timp a operelor. *Psaltirea Sfintului Ludovic* datează din anii 1252—1270, marea *Maestà* a lui Duccio a fost pictată între 1308—1311, iar mozaicurile de la Kariye Gamii sînt datate de obicei 1315—1320. Cu toate acestea ar fi pripit să tragem concluzia că meșterul bizantin a fost influențat de miniaturistul parizian sau de sienezul Duccio. Credem mai degrabă că adevărata explicație a coincidenței de motive și soluții stă în faptul că Duccio cunoștea atît exemple de felul miniaturilor *Psaltirei Sfintului Ludovic*, cît și exemple bizantine care au stat și la baza formării maestrului de la Kariye Gamii. Între cele două arii culturale — cea bizantină și cea vest europeană — nu există o divergență fundamentală.¹¹⁷ Miniatura occidentală, începînd cu cea carolingiană și ottoniană și sfîrșind cu școala franco-engleză (Channel School) și cu ramificațiile ei, are la bază viziunea formală a Bizanțului.¹¹⁸

Putem conchide că arta gotică în acea perioadă nu se remarcă printr-o fizionomie atît de aparte încît să poată „reanima” bizantinismul fundamental al lui Duccio, așa cum de multe ori s-a sugerat.¹¹⁹ O astfel de explicație mecanică nu poate în nici un fel să rezolve specificul artei lui Duccio, ca de altfel al oricărui mare artist. Faptul că miniatura și ivoriile occidentale au fost cunoscute de către Duccio e aproape sigur, dar ca și în cazul raportului ce-l leagă de pictura bizantină, Duccio se folosește de aceste modele ca de un repertoriu de elemente stilistice posibil de absorbit într-un nou fel de a concepe imaginea. Așa cum de pildă clarobscurul din epoca Paleologilor e anihilat în ceea ce are el specific oriental (condensarea în zona de contur) tot așa stilemul tipic

occidental, linia, își pierde caracterul de *decorum*, pe care-l păstrează întotdeauna în arta gotică pentru a fi integrat într-o nouă concepție a ritmului imaginii.

Reducerea la suprafață operată de pictura gotică își găsește punctul de plecare în conceperea bidimensională a imaginii bizantine. Nu este vorba însă despre o depășire a indeterminării spațiale caracteristică pentru Evul Mediu occidental ci de un expedient formal: artiștii gotici folosesc și exacerbează flexuozitatea lineară în vederea investirii planului de suprafață cu funcție de *locus* ideal, de spațiu al imaginii. Puterea de sugestie figurativă a liniei devine astfel garanția consacrării suprafeței bidimensionale ca spațiu specific pictural. O atare concepere a suprafeței era conținută în *potentia* în arta bizantină și devine lege pentru pictura occidentală încă din epoca „renașterii carolingiene”. Chiar dacă în secolul al XIII-lea se ajunge la soluția suprafeței ca spațiu figurativ (după o contaminare a spațialității picturii cu cerințele formale care pornesc de la elaborarea unui nou tip de spațiu arhitectural), această soluție nu va fi, în ceea ce privește pictura, fundamental diferită de cea oferită de către artiștii bizantini. Datorită acestui fapt linearitatea gotică riscă să decadă în decorativism. Ea încerca demonstrația retorică a unui fapt evident: posibilitatea conceperii suprafeței ca spațiu figurativ; linia, din aceste motive, rămîne pentru mult timp un exercițiu de virtuozitate, un accesoriu decorativ al imaginii.

Adevărata pictură gotică va fi reprezentată de vitraliu unde asistăm cu adevărat la elaborarea unei noi concepții figurative. Punctul de plecare rămîne problematica arhitecturală dar specificul vitraliului pune în termeni cu totul noi problema raportului dintre formă, culoare și lumină.

Merită să zăbovim ceva mai mult asupra problemei vitraliului deoarece în perioada de maturitate a lui Duccio se poate observa o sensi-

bilă apropiere de modurile coloristice ale vitraliului gotic.¹²⁰

Catedrala gotică era concepută ca un *speculum mundi* ca o imensă metaforă a armoniei universale. În acest context cosmologic vitraliul are un loc bine determinat. Încă din primele încercări de realizare a unui spațiu arhitectural deschis, în care zidul nu mai apare ca o limită rigidă între interior și exterior ci ca o subtilă diafragmă simbolică între profan și sacru (refacerea corului catedralei Saint-Denis, 1140) pictura pe sticlă, vitraliul, primește rolul de filtru transparent între material și imaterial. Suger, iluminatul abate de la Saint-Denis, bun cunoscător al gândirii lui Dionis Pseudo-Areopagitul, consideră vitraliul ca aplicare a unui *anagogicus mos*, a unui „drum spre înălțimi”.¹²¹ Încă din faza ei incipientă pictura gotică e privită ca mijloc al transcenderii „lumii inferioare” spre „lumea superioară”. În mentalitatea timpului acest proces se săvârșește prin raportul specific ce există între formă, lumină și culoare.

Robert Grosseteste subsumează în scrierile sale toate speculațiile medievale asupra argumentului și elaborează o estetică a lumii conjugată cu o estetică a numărului; aceasta devine cea mai reprezentativă teorie pentru sensibilitatea gotică. Pentru el lumina este „prima formă corporală” (*Lux est ergo prima forma corporalis*).¹²² Dar această formă care în obiectele materiale ia înfățișarea de lumină se relevă la scară universală (în *Lumea Superioară*) ca însăși divinitatea.¹²³

Vitraliul devine astfel o treaptă intermediară între om și divinitate. Imaginea picturală care folosește lumina colorată (culoarea este mod specific de manifestare a luminii în lumea materială), *lux incorporata* după expresia lui Grosseteste, se integrează și ea într-o serie deschisă spre infinit. Pictura gotică ne oferă și din acest punct de vedere o altă soluție a aceleiași probleme care stătea și în fața artiștilor bizantini. Nu se

urmărește fixarea unei imagini despre realitate, ci trimiterea privitorului din treaptă în treaptă către suprasensibil: de la culoare ca manifestare a luminii, la lumină ca „prima formă” și, în fine, la divinitate ca formă absolută.

Noua poziție a artiștilor italieni din Trecento în fața realității îl îndepărtează pe Duccio și de spiritul gotic, așa cum îl detașase și de spiritul bizantin.¹²⁴ În *Maestà*, însă, cromatismul lasă să se întrevadă cunoașterea artei vitraliului. Acest fapt se petrece aici la nivelul formulării imaginii. Încă din primele opere Duccio se arătase înclinat către o redare bazată pe o stratificare fără profunzime. Sugestiile picturii transparente gotice vin să întărească o concepție spațială care vedea în culoare spațiul natural al obiectelor. Pentru Duccio nu există spațiu decât în culoare. Realismul imaginii pleacă de la această constatare. Pentru exprimarea viziunii sale artistul nu are nevoie nici de o experiență de tip perspectivă nici de una metafizică. Vizibilitatea lumii reale se concentrează în culoare. Aceasta este de la sine și spațiu al obiectelor. Compoziția poate face abstracție de orice căutare a celei de a treia dimensiuni deoarece prin cromatism realitatea spațială a obiectelor e pe deplin realizată.

Duccio nu a fost nici bizantin, nici gotic. Din această cauză credem că adevăratul raport dintre arta sa și pictura gotică ar trebui studiat inversînd termenii. Cu toate infiltrațiile transalpine Duccio nu poate fi considerat gotic prin ascendență. El poate fi integrat în cadrul picturii gotice doar prin descendență. Arta sa va avea urmași imediați în Franța, începînd cu miniaturistul Jean Pucelle, iar apoi, prin intermediul lui Simone Martini și al lui Matteo Giovanetti, va deveni unul dintre principalele puncte de plecare pentru întreaga pictură europeană din secolul al XIV-lea și al XV-lea.¹²⁵

Fără a fi gotic Duccio este una dintre figurile-cheie ale culturii figurative din Europa apuseană și nordică.

EXCURSUS.

ICONOGRAFIA MADONEI FRANCISCANILOR.

În ultimii ani din Duecento și în primii ani din Trecento se poate nota în cadrul evoluției stilistice a lui Duccio un moment de o specială importanță. Cele două opere, databile în această perioadă — mica *Maestà* din Berna și *Madona Franciscanilor* din Pinacoteca sieneză — reflectă o subită lărgire a orizontului cultural al pictorului: o direcție ne poartă spre arta Paleologilor, cealaltă spre miniatura nordică. Această deschidere culturală nu atinge doar aspectele stilistice ci lasă urme foarte importante și în concepția iconografică a operelor sale.

Aspectele cele mai emblematică din acest punct de vedere ni le oferă schema iconografică a *Madonei Franciscanilor*. (fig. 113) Ea se inspiră probabil în primul rând dintr-un exemplar bizantin cu reprezentarea *Închinării Magilor*. Felul în care sînt dispuși cei trei călugări își găsește originea într-o miniatură bizantină de tipul *Închinării* din *Predica Nașterii a lui Ioan din Damasc* (fig. 115), manuscris din secolul al XI-lea. Apar însă intenții spațiale cu totul noi: figurile sînt aproape suprapuse în miniatura bizantină, dar stratificate în profunzime la Duccio. N-ar fi exclus ca un alt exemplu — *Închinarea Magilor* din *Menologiul lui Vasile al II-lea* (fig. 114) — să constituie una dintre componentele importante ale axei paradigmatică a operei lui Duccio. De data aceasta afinitățile sînt și mai puternice în ceea ce privește dispoziția celor trei adoratori, iar o posibilă legătură ne este indicată și de motivul mîinii drepte a Fecioarei, sprijinită pe genunchi. Acest din urmă motiv îl întîlnim și în arta italiană mai aproape de timpurile lui Duccio, și anume în mozaicul cu Sfînta Fecioară realizat de Fra Jacopo în 1225 pentru scarșela Baptisteriului Florentin.¹²⁶

Scena *Închinării Magilor* cu toate că e puțin dezvoltată de Evanghelii (o amintește doar Matei, 2, 1—12, dar în schimb o preiau Apocrifile: 72

Protoevanghelia lui Iacob-cap. XXI, *Evanghelia lui Pseudo-Matei*-cap. XVI și *Evanghelia arabă a Copilăriei*-cap. VII)¹²⁷ e foarte populară încă din epoca paleo-creștină.

Prima reprezentare cunoscută datează din secolul al II-lea și se află în *Capella Graeca* din Catacombele Priscillei. Miniatura deja amintită din *Menologiul lui Vasile al II-lea* pare a fi una dintre primele opere în care cei trei magi ne sînt înfățișați sub aspectul de regi ce aduc omagiu copilului Isus investit cu atributele de *Rex regum*. În secolul al XIII-lea în amvoanele sculptate de Nicola și Giovanni Pisano la Siena și Pistoia e introdusă imaginea celui mai bătrîn dintre magi care sărută piciorul copilului. Această inovație e adoptată de Giotto în decorația Capelei degli Scrovegni la Padova, de Duccio însuși în scena *Închinării* din *Maestà* și de acum înainte va fi folosită secole întregi de-a rîndul atît în Occidentul transalpin cît și pe teritoriul Italiei. În scena din *Maestà* se preferă însă omagiului de tip *proskynesis* bizantin, motivul regelui ingenuncheat în chip de vasal.

Faptul care merită însă mai multă atenție este că, din punct de vedere iconografic, *Madona Franciscanilor* pornește de la schema bizantină a *Închinării Magilor*, dar introducînd un element cu totul nou: omagiul adoratorilor nu se mai adresează copilului Isus ci Fecioarei Maria: unul dintre călugări sărută piciorul Fecioarei în timp ce în toate exemplele bizantine anterioare omagiul se adresa lui Isus.¹²⁸ Asistăm astfel la săvîrșirea unui salt în ceea ce privește conținutul doctrinal al imaginii: de la cei trei regi magi ce omagiază pe Hristos la cei trei călugări ce o omagiază pe Fecioară. Călugării sînt redați într-un raport de proporție ieratică față de Fecioară, lucru ce nu-l întîlnim în reprezentările cu *Închinarea Magilor*. În afară de aceasta ei sînt asemănători atît ca vîrstă cît și ca îmbrăcăminte și ca trăsături fizionomice. Analizînd sursele și motivele acestei schimbări vom vedea că în această 73

operă pe vechiul schematism bizantin se ivesc motive iconografice și teologice occidentale.

Cultul Fecioarei Maria se propagă de la Sfântul Bernard în toată gândirea religioasă a Occidentului. Faptul se reflectă încă de la începutul Duecentoului în mutațiile iconografice ce se verifică în arta franceză. Astfel, la Chartres, Fecioara ia locul ce prin tradiție era ocupat de Isus (portalul catedralei), alături o întâlnim ca floare de virf în Arborele lui Ieseu (tot în locul lui Hristos) și adesea, ca o îndrăzneală ce atinge erezia, ea se alătură ca o a patra figură la Sfânta Treime. În Anglia, Fecioara apare acum adesea împodobită cu tiara, prin tradiție atributul lui Dumnezeu-Tatăl.¹²⁹ Chiar și frecvența icoanelor cu reprezentarea Fecioarei și a Pruncului în pictura Duecento-ului italian are la origine mariolatRIA ce domnea în întreg Occidentul. Scenele mai complexe apar și ele structurate doctrinal în jurul figurii Sfintei Maria. Astfel pătrunde în Italia tipul de *Pietà* în care accentul e pus pe durerea Fecioarei. Canalul de propagare al acestui motiv tipic transalpin este probabil tot Siena, cea mai deschisă cetate italiană către lumea nordică și în același timp oraș cu o poziție aparte: direct protejat — conform credinței timpului — de Fecioara Maria.¹³⁰

În *Madona Franciscanilor* a lui Duccio avem prima mărturie toscană a reprezentării credinciosului într-un tablou cu temă religioasă. Proster-narea în fața Fecioarei este un motiv tipic occidental și reprezentarea credinciosului — foarte des întâlnită în miniatura franceză și engleză — se va răspîndi în Toscana abia în Trecento.¹³¹ Opera lui Duccio reprezintă primul document cunoscut al acestei influențe și va rămîne pentru decenii întregi un exemplu izolat. În restul Europei occidentale motivul credinciosului prosternat supraviețuiește de-a lungul secolelor (a se vedea de exemplu Polipticul Sfântului Vincențiu de la Lisabona al flamandizantului Nuño Gonçalves).

La Constantinopol și în Sicilia se întâlnesc de asemenea reprezentări de comanditari, dar de obicei se subliniază închinarea direct în fața lui Isus. În Santa Maria dell' Ammiraglio de la Palermo găsim însă un exemplu de *proskynesis* în fața Fecioarei. Nu este însă vorba de un simplu credincios cum, se întâmplă în miniatura franceză și engleză ci de însuși comanditarul operei, George din Antiohia. În afară de aceasta, Fecioara are aici rolul de „mijlocitoare“ între ruga credinciosului și Hristos. Din aceste considerente credem că sursele iconografice ale icoanei sienzeze trebuie căutate în Occident.

În ceea ce privește avatariile motivului în Europa răsăriteană ne limităm prin a semna aici un singur exemplu, deosebit de interesant, care ar putea să se înscrie într-o serie ce pleacă de la modelele bizantine ce l-au inspirat pe Duccio. Este vorba despre icoana cu *Fecioara Maria Bogoliubskaia* (*Iubitoarea de Dumnezeu*) și scene din viața Sfinților Zosima și Savatie din mănăstirea Soloveț, azi la Muzeul Kremlinului din Moscova (fig. 119). Zece călugări de data aceasta (față de trei cîți apar în opera lui Duccio), se închină Fecioarei într-o succesiune spațială și de mișcare care nu poate să nu ducă cu gîndul la Duccio. Dată fiind marea distanță în spațiu și în timp dintre cele două opere (Duccio pictează *Madona Franciscanilor* în jurul lui 1300, iar icoana rusă e din 1545), ne mulțumim prin a sublinia afinitățile existente fără a pretinde existența, greu de verificat, a continuității firului iconografic.¹³²

Ne întoarcem astfel la analiza posibilităților surse occidentale ale operei lui Duccio. Un exemplu deosebit de important ne este oferit de o miniatură engleză de Matthew Paris, anterioară anului 1259 și făcînd parte din *Historia Anglorum* (fig. 117). Călugărul prosternat la picioarele Fecioarei ar fi după părerea lui Millar însuși Matthew Paris, călugăr-pictor.¹³³ Reprezentarea precede în mod sigur motivul celor trei franciscani din icoana lui Duccio. Dedicția e vădit adresată Fecioarei:

„*O felicia oscula lactantia labris impressa cum inter crebra indicia reptantia infancia utpote verus filius magistri alluderet cum verus ex patre deus dei genitus imperaret.*“

Miniatura lui Matthew Paris cuprinde însă reprezentarea unui singur călugăr în timp ce opera lui Duccio cuprinde trei. Intră probabil aici în joc modelul bizantin al închinării celor trei magi. Dar magii se închină Copilului și nu Fecioarei. Rolul de catalizator în procesul de transmutare a semnificației închinării celor trei magi în închinarea celor trei credincioși trebuie să-l fi jucat o miniatură engleză de acest tip.

Toate considerațiile făcute până acum și mai ales cele ce vor urma trebuie luate în considerație cu multă prudență, datorită în primul rând plurivalenței simbolisticii medievale. Astfel n-ar fi exclus ca o miniatură ce aparține unei cărți de rugăciuni ieșite din atelierele de la Salisbury (mijlocul secolului al XIII-lea) să ne ofere cheia originii simbolice a icoanei lui Duccio (fig. 116). În această miniatură este reprezentată Fecioara cu Pruncul, așezată pe tron, care prin anumite detalii (vezi arcul trilobat din partea de sus a paginii) ne amintește de *Madona Franciscanilor*. La picioarele tronului apare figura unui cleric (probabil Henry of Chichester¹³⁴) ce ține o inscripție dedicatorie adresată Pruncului: „*fili dei mise(re)re mei*“. În partea opusă, în aceeași dispoziție în care se află cei trei călugări franciscani în opera lui Duccio, aici se găsesc trei lei. Specialiștii au notat raritatea temei celor trei lei și au ajuns la concluzia că aceasta s-ar putea datora unei confuzii. Artistul ar fi înlocuit leul cu dragonul, iar la origine la picioarele Fecioarei ar fi trebuit să se găsească un leu și un dragon (ca în Ms. 6 de la Souls College) drept ilustrație a psalmului 90 (91), 13: „*Et conculcabis leonem et draconem*“.¹³⁵ Nu putem fi însă mulțumiți de această explicație. Fecioara nu calcă în picioare cei trei lei așa cum ar cere ilustrația psalmului, și chiar dacă am accepta ipoteza confuziei între

leu și dragon nu ne putem explica apariția celui de-al treilea leu în miniatura de la Salisbury.

Se știe însă că leul, în afară de simbol al Evanghelistului Marcu, mai acoperă în Evul Mediu și semnificația de credincios convins. În *Didahiile* din secolul al XII-lea se putea citi: „... *Le juste, qu'a renoncé à toute chose, ne redoute rien en ce monde, car c'est de lui qu'il a été écrit: le juste sera ferme et sans crainte comme un lion.*“¹³⁶ Motivul leului primește o amplă interpretare și în Bestiariile medievale unde de cele mai multe ori apare ca simbol al credinței și al vigilenței. Faptul că puii de leu se nase „morți“ (adică cu ochii închiși) și doar după trei zile „reînvie“, dormind de acum înainte „mereu cu ochii deschiși“, a dus fie la investirea figurii leului cu simbolistica învierii lui Hristos (și într-adevăr într-unul din vitraliile catedralei din Lyon cei trei lei au această funcție alegorică (fig. 118),¹³⁷ fie la considerarea sa ca simbol al credinciosului vigilent chiar și atunci când doarme. Din acest din urmă motiv leul a fost ales ca susținător al baldachinelor de la intrarea în catedrale (*est leo custos, oculis quia dormit apertis templorum idcirco positus antefores*)¹³⁸ și tot din cauza investirii cu semnificația de păstrător și apărător al credinței a fost folosit ca susținător al amvonelor (vezi de exemplu amvonul lui Nicola Pisano din Domul din Siena).

Cel mai popular *Fisiologus* din Evul Mediu era versiunea latină a unei scrieri greco-alexandrine din antichitatea târzie, tradusă în secolul al XI-lea de către Teobaldus Senensis, abate de Montecassino (1022–1035). Din acest *Fisiologus* al sienezului Teobaldus exista și o versiune liberă engleză încă din secolul al XIII-lea.¹³⁹ Posibilitățile unor surse comune italo-engleze a motivelor iconografice devine deci pe deplin posibilă. Mai trebuie amintită legătura dintre Anglia și Italia în cadrul politicii franciscane: cel de al treilea general al ordinului franciscan, Aimon of Faversham, era englez.

Semnificația celor trei lei din miniatura engleză începe acum să ne apară mai clară. Clericul

își indreaptă fără îndoială rugăciunea către Iisus. Nu e exclus ca leiul deci să simbolizeze devoțiunea față de Fecioară. Nu avem documente suficiente pentru a demonstra această ipoteză, dar putem aminti o altă miniatură engleză din aceeași perioadă (Londra, B.M. Cod. Add. Ms. 28681) în care Fecioara își sprijină picioarele pe spinarea leilor susținători ai credinței, sau versurile lui Guiraut de Calauson, unde apare în mod clar semnificația leului ca adorator al Fecioarei: „Precum leul doarme cu ochii deschiși (*holks ubertz*) așa și mintea mea trează veghează, Fecioară, chiar și în somn“.¹⁴⁰

Bazându-ne pe aceste elemente putem trage concluzia că *Madona Franciscanilor* prezintă dovada contaminării tipului iconografic bizantin al *Închinării Magilor* cu iconografia nordică unde asistăm la introducerea în imagine a credinciosului ce se închină Fecioarei. „Fecioara cu cei trei lei“ poate să constituie și ea un precedent iconografic al *Madonei Franciscanilor*, dată fiind investirea simbolică a leului cu semnificația credinciosului. Se poate astfel explica saltul doctrinal săvârșit de la reprezentarea celor trei regi magi ce se închină Pruncului la reprezentarea celor trei călugări ce se închină Fecioarei.

Opera lui Duccio prezintă însă și alte elemente demne de a fi luate în considerație, iar dintre acestea poate problema cea mai importantă este pusă de motivul mantiei care învăluie pe călugării ingenuncheați. Ne aflăm la prima vedere în fața unui incunabul al tipului atît de răspîndit în Renașterea italiană al *Madonei îndurării*.

Motivul mantiei protectoare este foarte vechi,¹⁴¹ dar după cît se pare aplicarea lui la raportul dintre Fecioară și credincioși își are originea în secolul al XIII-lea în mediul cistercian. Cesar de Heisterbach povestește în al său *Dialogus miraculorum* cele întimplute unui călugăr din Cîteaux căruia i se înfățișează Fecioara „*apriens pallium suum, quod mirae erat latitudinis,* 78

innumerabilem multitudinem monachorum et conversorum illi ostendit.“¹⁴²

Cu toate că mare parte de specialiști se arată șovăitori în a circumscrie precis originile *Madonei îndurării*¹⁴³ se poate spune că acest tip iconografic, așa cum începe să se răspîndească în Trecento, își găsește un precedent literar sigur în acest text. Nu se cunoaște nici un exemplar figurativ anterior descrierii lui Cesar de Heisterbach. Ceva mai tirziu dominicanii reclamă privilegiul Fecioarei-protectoare, invocînd o viziune a Sfîntului Dominic care, conform tradiției, ar fi datat din 1218.¹⁴⁴ Motivul se va răspîndi apoi în ambianța tuturor ordinelor și în întregul Occident.

Ne lipsesc documentele adoptării de către franciscani a acestei teme, dar se cere amintit aici faptul că „frații minori“ sînt singurii care recunosc în această epocă dogma Imaculatei Concepții, negată de însuși Sfîntul Bernard și de către dominicani. În 1270 Sfîntul Bonaventura fondează confreria „dei Racomandati Virgini“ pe care Lippo Memmi o va reprezenta în tabloul ce se găsește în Domul din Orvieto ca apărută de mantia protectoare a Fecioarei.

Nu putem preciza dacă opera lui Duccio se referă la aceeași confrerie sau nu. Nu cunoaștem nici data precisă nici numele comanditarilor ei. Ne vine însă aici în ajutor o altă operă pe care un artist din școala lui Duccio ne-a lăsat-o din aceeași perioadă: *Tabernacolul* de la Christ Church Library din Oxford.

Acest triptic a fost studiat de către Garrison¹⁴⁵ care a scos în evidență originea nordică a tipului de tablou devoțional. Ceea ce trebuie subliniat este faptul că ne aflăm foarte aproape de problematica iconografică a *Madonei Franciscanilor*. Este vorba tot despre o operă portativă de tipul *Andachtsbild*. Și aici ne aflăm în atmosferă franciscană¹⁴⁶ și, la fel ca în opera lui Duccio, asistăm la pătrunderea credinciosului în imagine. Garrison notează toate aceste asemănări între 79 *Tabernacolul* de la Oxford și *Madona Francis-*

canilor (pe care o consideră fragment dintr-un triptic) fără să elucideze însă problemele iconografice specifice ale operei lui Duccio.

În concluzie putem spune că reprezentarea credinciosului — laic sau religios — în pictură este de origine bizantină, dar că se generalizează numai în zona Europei nord-occidentale. De aici se va răspindi în Italia, via Siena, și va deveni familiară pictorilor din Trecento. *Madona Franciscanilor* și tripticul de la Oxford sînt — după cite știm astăzi — primele documente ale acestei infiltrații nordice. În afară de această componentă occidentală și în afară de cea strict bizantină (Închinarea Magilor), *Madona Franciscanilor* se dovedește influențată și de gîndirea franciscană. Sfîntul Francisc făcuse din Fecioară „avocata” ordinului, iar Tommaso da Celano scrie această plastică rugăciune care pare a fi servit lui Duccio ca directă sursă de inspirație în conceperea operei sale: *Matrem Jesu indicibili complectebatur amore, eo quod Dominum maiestatis fratrem effecerit. Peculiaris illi persolvebat laudes, fundebat preces offerebat affectus, quot et qualiter humana promere lingua non posset. Sed quod lactificat plurimum, ordinis advocatam ipsam constituit, suisque alis quos relicturus erat filios usque in finem fovendos et protegendos submitit. Eia, pauperum advocata, imple in nobis tutricis officium usque ad praefinitum tempus a patre.*

Existența unor surprinzătoare elemente de afinitate cu rugăciunea sus-citată (călugării se închină Fecioarei și îi cer protegierea; Fecioara le-o concede acoperindu-i cu mantia și transmite rugăciunea Fiului care îi binecuvîntează pe călugări) fac plauzibilă ipoteza unor comanditari aparținînd ordinului franciscan.

Dar poate faptul cel mai important pe care trebuie să-l mai amintim în încheiere este acela că acest tablou reprezintă un *unicum* iconografic în istoria artei. *Madona îndurării* se răspîndește doar în Trecento, urmînd tipul Fecioarei în picioare cu cele două laturi ale mantiei desfăcute astfel încît să poată acoperi o mulțime de credin-

cioși. Aici, în schimb, Fecioara e așezată, iar credincioșii sînt doar trei (poate ca simbol al întregului ordin), iar toți sînt la fel înveșmîntați conform primelor două cerințe ale franciscanismului: *Umilitas* și *Egalitas*.

Opera lui Duccio urmează deci un filon mixt bizantin și nordic care nu va avea urmări directe în Trecento și în Renaștere, cînd se va elabora și răspîndi, pornind de la alte surse iconografice, tipul *Madonei îndurării*.

PARTEA A DOUA

DUCCIO ȘI CIMABUE

I. CIMABUE.

Un tragic destin pare a amenința operele lui Cimabue: acela al totalei distrugerii și deci a dispariției artistului din istoria artei ca personalitate de sine stătătoare. Un destin tragic, într-adevăr, care nu-și găsește asemănare decât, două sute de ani mai târziu, în avatariile operelor lui Leonardo da Vinci. Pălirea progresivă și inevitabilă a frescelor de la Assisi, recenta pierdere a *Crucifixului de la Santa Croce* (aproape de nerecuperat după inundațiile din 1966), fac ca fizionomia artistică a lui Cimabue să devină și mai enigmatică decât până acum.

Încă de la sfârșitul secolului trecut Cimabue a riscat catalogarea definitivă în rîndurile „artiștilor legendari”,¹⁴⁷ iar acum, după atîtea pierderi și din cauza unui zel atribuționistic de care nu sînt străine motivele comerciale, catalogul operei sale tinde să devină un fel de depozit al tuturor producțiilor anonime ieșite din atelierele florentine spre sfârșitul secolului al XIII-lea.

Cu toate acestea itinerarul său figurativ — de la elev al „maestrilor greci” la aducător al „noilor lumini”¹⁴⁸, recuperabil astăzi cu ajutorul operelor sigure, nu se propune ca o aventură exemplară a unui artist la răscrucea a două mari epoci de cultură picturală.

Începuturile artistului sînt tradiționale, dar legate de cea mai rafinată tradiție toscană. În

prima operă unde se face simțită personalitatea lui Cimabue — *Crucifixul din Arezzo* (fig. 120)¹⁴⁹ — punctul de plecare e clar mărturisit: Giunta Pisano. Și trebuie spus imediat că noutatea acestei opere nu e absolută, cu toate că anumite motive anticipatoare ies din cînd în cînd la suprafață, prevestind marile opere de mai târziu.

Artistul pleacă de la schema *Crucifixului din Bologna* al lui Giunta, accentuînd exasperat curba trupului lui Iisus și instaurînd astfel, pentru prima oară — cu toate tentativele timide ale lui Coppo di Marcovaldo —, un raport între figură și arborele crucii în care se sugerează soliditatea volumelor fără însă ca aceasta să avanseze către privitor; volumele sînt concepute ca restrînse asupra lor însele, într-o autodefinire spațială. Tensiunea imaginii nu e obținută doar prin curbarea trupului, ca la Giunta. Artistul pisan exploata la maximum un dat schematic — crucea pictată — reușind, e drept, să ofere în cele din urmă o nouă soluție unei scheme decăzute și stereotipe. Cimabue, în *Crucifixul de la Arezzo*, depășește această soluție, reelaborînd cîmpul tensional pe baza unor noi elemente. Iese aici în evidență contrastul între curbă și verticalitatea arborelui crucii, la care contribuie toate elementele imaginii: firișoarele de singe care pornesc de la mîinile și picioarele răstignitului și mai ales *perizoma* tratată și ea vertical, ca una dintre direcțiile fundamentale ale imaginii. Între o curbă în expansiune și o verticală rigidă se desfășoară ritmica inegalabilă a operei aretine care își găsește punctul de propagare în nodul *perizomei*, epicentru al levitației imaginii.

Și figurile laterale au prototipuri în opera lui Giunta Pisano (vezi mai ales *Crucifixul de la Santa Maria degli Angeli*, la Assisi fig. 123). Cimabue reușește să recupereze aici sensul unui clasicism latent. Bustul Sfîntului Ioan se înfățișează încă de pe acum ca una dintre culmile cele mai înalte atinse de arta lui Cimabue. Se evidențiază prin monumentalitatea sa interioară, cu

Crucifixul din Arezzo e mărturia unui Cimabue într-o fază arhaică dar lasă să se întrezărească dezvoltarea ulterioară a artei sale. Cultura pisană e evidentă încă de pe acum. Și nu e de mirare: către Pisa priviseră și predecesorii săi florentini, inclusiv Coppo di Marcovaldo, considerat după tradiție maestrul lui Cimabue. Raportul dintre Cimabue și Coppo ar trebui poate mai atent studiat. Ar ieși astfel în evidență cât de ipotetică este tradiționala activitate de tinerețe a lui Cimabue în atelierul lui Coppo. Dar pentru anumite aspecte, cum ar fi plasticismul incipient al lui Coppo di Marcovaldo, posibilitatea unei legături nu se poate nega complet.

O mai mare apropiere de viziunea plastică a Florenței se poate observa în *Maestà* din biserica inferioară a Basilicii San Francesco din Assisi (fig. 123).¹⁵⁰ Dar între timp, lucru ce nu trebuie uitat, Cimabue făcuse o deosebit de importantă călătorie la Roma (1272).¹⁵¹

Din călătoria la Roma se pare că nu ne-au rămas roade prea importante: nici o operă sigură lăsată de artist în cetatea papilor, și nici o influență importantă a școlii romane asupra viziunii sale.¹⁵² *Maestà* din Assisi, cu toate că azi ne apare descentrată prin pierderea figurii din stînga ce contrabalansa silueta Sfintului Francisc, și cu toate că a fost supusă unor brutale restaurări în secolul trecut, este fără îndoială una dintre cele mai importante opere de pictură din Duecento. Nici un artist nu reușise pînă atunci o asemenea amplasare a volumelor în spațiu. Planul de fundal e mult împins în spate, iar blocul solid al tronului se integrează coerent în spațiul imaginii, depășind cu mult toate experiențele anterioare ale lui Coppo di Marcovaldo sau ale altor artiști.

Nu după mult timp îl găsim pe Cimabue prins de cea mai importantă operă a vieții sale: frescele din Biserica Superioară a Basilicii din Assisi, astăzi, din păcate, reduse la stadiul de ruină (fig. 124, 126). Aici se dezvoltă în toată complexitatea sa locul lui Cimabue în istoria artei ita-

liene. Felul în care Cimabue privește cultura medievală e cu totul diferit de felul în care o privea Duccio care în aceeași perioadă lucra la primele sale opere la Siena și la Florența. Cimabue adoptă, așa cum s-a demonstrat recent, o iconografie nordică cu un substrat eretic.¹⁵³ Dar nu este acesta motivul pentru care el se îndepărtează de pictura bizantină. În același timp putem spune că motivul nu se poate afla nici într-o nouă manieră de a simți realitatea și de a-i concepe imaginea. Asistăm la un travaliu care, pe schema vechilor imagini bizantine, mută și răstoarnă raportul de volume în numele unei formulări „expresioniste“ a imaginii. Imaginea bizantină iese din această operație aproape distrusă, dar distrusă printr-o operație de revoltă și nu printr-o completă reînnoire a interiorității actului creator. Frescele de la Assisi sînt mărturia completei pulverizări a manierei bizantine pe teritoriul Toscanei. Secvențele din *Căderea Babilonului* poartă în ele simbolul căderii inexorabile a întregii culturi bizantine, care mai agonizează în aceste fresce într-o ultimă și tragică expresie.¹⁵⁴

După Assisi continuă exasperarea expresivității cimabuești, dar operele succesive demonstrează că artistul a înțeles la timp pericolul ce apăruse în marele său ciclu mural: pericolul autodistrugerii ca rod al forțării imaginii în sens „expresionist“. Tensiunea figurativă era rezultatul revoltei împotriva unei culturi formale care, la urma urmei, era încă propria lui cultură.

Momentul activității lui Cimabue a cărui ilustrare este *Crucifixul* de la Santa Croce (fig. 125)¹⁵⁵ (despre care ar trebui poate mai degrabă să vorbim la trecut) nu este atît mărturia unei reîntoarceri la maniera de tinerețe, cît dovada reculegerii artistului și a meditației sale asupra experienței assisiene. Această operă ne apare în cert progres formal față de cele de tinerețe, dar în același timp, cu bună știință, arhaizantă față de ciclul Apocalipsului.¹⁵⁶

Crucifixul de la San Domenico din Arezzo încerca să aducă o variație a schemei decăzute

a crucificării, exploatând contrastul dintre curbă și verticală. În cazul *Crucifixului de la Santa Croce* sintem departe de un atare expedient. Artistul pare a fi uitat în același timp și elementele de schematizare bizantină a anatomiei, existente în opera aretină. Plasticismul lui Cimabue se îndreaptă spre o completă unitate a imaginii în care clareobscurele de sorginte paleologă e reabsorbit și desăvârșit într-un mod încă neverificat de artiștii bizantini.¹⁵⁷

Corpul lui Hristos descrie de data aceasta o adevărată „curbă bună“, pentru a folosi un termen consacrat de psihologia *gestalt*-istă. Pare a se roti asupra lui însuși împingând calma levitație a imaginii dincolo de limitele cornișei și dincolo de propriile ei limite. În cele din urmă însă forma se restringe asupra ei și se autoconține.

Gigantismul figurilor de la Assisi era rodul sentimentului teribil al decadenței și sfârșitului inevitabil al culturii tradiționale. În fața *Crucifixului* florentin sau în fața *Fecioarei de la Santa Trinità* (fig. 9)¹⁵⁸ ne dăm seama că salvarea în *extremis* de la completa distrugere nu are loc grație evidentelor contaminări a expresiei cu arta lui Duccio sau a Maestrului de la San Martino, ci printr-o profundă meditație asupra propriului său destin de artist.

Cu puțini ani înainte, Duccio lăsase la Florența celebra sa *Madonă Rucellai*. Cimabue o văzuse fără îndoială, dar, în mod paradoxal, la prima vedere el se arată mai sensibil față de traducerea pisană a operei ducești: *Maestà* de la San Martino. Explicația fenomenului este însă clară: Duccio și Cimabue erau personalități mult prea diferite pentru a putea intra într-o directă coliziune. Artistul florentin preferă astfel să urmărească noutățile aduse de Maestrul de la San Martino, mult mai familiar lui prin specifica lor rădăcină pisană. Este vorba într-adevăr despre o reîntoarcere la origini, dar operația se săvârșește în numele căutării a noi modalități de expresie.

Cimabue preia de la Maestrul de la San Martino, în primul rând, sugestii pentru punerea

în pagină. Icoana pisană este primul exemplu italian cunoscut care exploatează spațiul din partea de jos a tronului pentru așezarea figurii. Cimabue reușește însă sinteza totală între monumentalismul busturilor din partea de jos a tronului și reprezentarea centrală a Fecioarei cu Pruncul. Nișele și tronul au cucerit deja o profunzime ideală a cărei semnificație ritmică e de pe acum intuită de către artist. Prin dispoziția tronului și a înșirilor e frînată expansiunea corpului central. Liniile centripete ale drapajului contribuie și ele la condensarea nucleului plastic al imaginii.

Fecioara cu Pruncul de la Luvru (fig. 11)¹⁵⁹ și *Madona din biserica dei Servi* din Bologna (fig. 159)¹⁶⁰ sint mărturia momentului cel mai ducesc al activității lui Cimabue. Amintirea icoanei de la San Martino și a propriei sale activități de tinerețe de la Assisi se grează pe via impresie pe care o lăsase în mintea artistului *Madona Rucellai*. Cu înaintarea în vîrstă inițiala „teribilită“ a lui Cimabue se calmează. Rămîne însă vie pasiunea pentru monumentalism care se aliază în mod fericit formulării plastice a imaginii.

Ultima operă pe care ne-a lăsat-o Cimabue, mozaicul cu figura Sfîntului Ioan Evanghelistul din absida Domului din Pisa¹⁶¹, îi impune artistului o tehnică tradițională și, inevitabil, o reîntoarcere la elementele figurative ale bizantinilor. Cimabue încearcă să nu țină seama de aceste obligații de ordin tehnic și urmărește aceeași viziune picturală bazată pe un accentuat plasticism. Umbre adînci apar la cutele veșmîntului, iar contrastul volumelor e de o noutate imposibil de găsit în pictura bizantină. Din aceste cauze figura Sfîntului Ioan nu se integrează în ansamblul decorativ al absidei ci se înalță ca simbol al unui sfîrșit de activitate artistică, ca o operă emblemată a unui pictor care cedase deja înțietatea —

89 il grido, cum spunea Dante — altor artiști.¹⁶²

II. DUCCIO ȘI CIMABUE.

Giorgio Vasari își începe binecunoscutele sale *Vieți* ale principalilor artiști italieni cu cea a lui Cimabue, care, după părerea lui, a fost pionierul picturii moderne, aducătorul „primelor lumini” în arta italiană. Plecînd de la această premisă, el evocă decadența totală de care era cuprinsă pictura medievală în clipa apariției marelui artist florentin.¹⁶³ Nu e străină de această evocare mentalitatea tipic cinquecentescă a lui Vasari care vedea în pictura bizantină și în cea gotică reflexul unei epoci de „barbarie” și care considera istoria artei italiene între Duecento și Cinquecento ca o traiectorie ascensională care va culmina cu *divinul* Michelangelo.

Concepția critică a lui Vasari a fost mult discutată în ultimul timp. Nu se poate nega însă că în ceea ce privește începuturile picturii naționale în Italia, teza sa, cu toate că este evident extremistă, conține un simbul de realitate. Poate unul dintre cele mai mari merite ale sale constă tocmai în faptul că a încercat să trateze problema „primei renașteri” în termeni culturali. Pentru Vasari Cimabue a fost *primul* care a regăsit calea modernă a picturii („*ridurre al moderno*”), Duccio a fost *primul* care ar fi descoperit tehnica intarsiei în clarobscur etc.¹⁶⁴

Observațiile lui Vasari surprind astfel unul dintre cele mai interesante aspecte ale „Proto-re-

nașterii”: marii artiști — Cimabue, Duccio, Giotto — sînt importanți în primul rînd pentru modul diferit în care privesc cultura anterioară, și abia după aceea, într-un al doilea moment, se vor putea circumscrie diferențele de viziune ale fiecărui artist în parte.

Duccio pleacă de la stadiul nu foarte înaintat al picturii sieneze din Duecento. Își formează ochiul și mina urmînd exemplele cele mai înalte pe care le lăsaseră pictorii sienezi: Icoana de altar a Sfîntului Petru, cea a Sfîntului Ioan Botezătorul; devine apoi receptiv față de miniatura macedoneană și paleologă, față de miniatura și ivoriile gotice. Aceste antecedente explică în mod suficient problema rădăcinilor culturale ale operei lui și problema uceniciei artistului. Explică, cu alte cuvinte, ceea ce se poate explica dintr-un fenomen ce scapă determinării științifice, cum este cel al apariției unei noi viziuni artistice.

Duccio nu încearcă să se revolte împotriva culturii artistice ce l-a precedat, și aceasta deoarece pictura bizantină și cea transalpină deveniseră pentru artist, încă de la începutul activității sale, *artă a trecutului*. Ca atare ea nu cere nici continuarea, dar nici programatica negare a principiilor tradiționale. În cazul lui Duccio depășirea culturii figurative tradiționale nu se desăvîrșește în mod treptat, ci dintr-o dată; ca și la Giotto. Acești doi artiști o exploatează atunci cînd au nevoie de ajutorul ei, dar fără a se contrazice vreodată în ceea ce privește „maniera modernă”; ei sînt deja dincolo de barieră, în sinul unei noi epoci care deschide calea către Renaștere.

Cu totul diferită ni se înfățișează poziția lui Cimabue față de arta trecutului. Raportul artistului florentin cu pictura bizantină ne apare mult mai semnificativ decît cel al lui Duccio. Cimabue e un revoltat, și în această revoltă împotriva a ceea ce el simțea ca depășit e angrenat, fără a-și da seama, în problematica picturii tradiționale. Drama lui Cimabue e în primul rînd o dramă culturală.

Rădăcinile culturii sale nu au fost îndeajuns clarificate pînă în momentul de față. Distrugerea progresivă a frescelor de la Assisi întunecă în mare parte prima fază a artistului. După tradiție, Cimabue ar fi fost elevul lui Coppo di Marcovaldo. O atare ucenicie nu explică desigur pe deplin activitatea de tinerețe a artistului. E plauzibilă, dar nu și satisfăcătoare.

Florența, pe tot cuprinsul secolului al XIII-lea, e, în ceea ce privește pictura, un satelit al orașelor toscane care au văzut pentru prima oară germenii unei reînnoiri a picturii: Lucca și Pisa. Doar spre sfîrșitul secolului se formează la Florența o adevărată tradiție locală, dar nici aceasta nu ajunge la o viziune omogenă, cum se întîmplă la Siena în aceeași perioadă cu școala lui Guido da Siena. Însuși Coppo di Marcovaldo își trage seva din pictura pisană sau luccană la care se adaugă într-un al doilea moment influența sieneză. Cimabue, la rîndul lui, se arată încă din prima operă cunoscută atras în orbita școlii din Pisa, e drept în varianta ei cea mai rafinată: pictura lui Giunta Pisano. Călătorește apoi la Roma unde intră probabil în contact cu marea tradiție picturală a capitalei. Componenta romană a culturii sale e greu de circumscris, dar se poate presupune că artistul nu a rămas insensibil la cele mai înalte exemple ale picturii medievale din Roma, cum ar fi, de pildă, mozaicurile din Capela San Zenone din Santa Prassede, frescele de la Santa Maria Antiqua, sau icoana cu *Madonna della Clemenza*.

Important e faptul că după un debut mai mult sau mai puțin tradițional asistăm la acea cotitură în sensul unui „expresionism“ de Ev Mediu tîrziu, prin care pătrundem în miezul problemei capitale a lui Cimabue. El încearcă să distrugă principiile picturii tradiționale opunîndu-i un nou tip de formulare a imaginii, care pleacă însă — chiar dacă în sens negativ — de la vechea cultură. Își dă însă seama că procedînd în acest fel se autodistruge, deoarece cultura trecutului e prin forța împrejurărilor *cultura sa*. O depășire totală ar fi fost posibilă doar printr-o nouă constituire

a obiectului în imagine. La Assisi Cimabue încheie într-adevăr o perioadă a istoriei artelor, iar „noile lumini“ de care vorbea Vasari pot apărea odată cu Cimabue doar în sensul în care întotdeauna „începutul“ și „sfîrșitul“ se află într-o legătură dialectică.

Întoarcerea artistului pe urmele propriilor săi pași îi garantează o salvare *in extremis*. Ajunge să confruntăm *Crucifixul de la Santa Croce* (fig. 125) cu marea *Răstignire* de la Assisi (fig. 126) pentru a ne da seama că opera florentină nu e atît rodul unui moment arhaicizant din activitatea artistului cît dovada reculegerii și meditației asupra propriilor sale limite. Ultimele opere confirmă și ele acest lucru.

Lecția dată de pictorii noii generații — Maestrul de la San Martino sau Duccio — găsește în el un teren fertil. Cimabue profită de ea cu probitatea unui mare artist: fără să-și părăsească propriile moduri de exprimare (volumetria solidă și clarobscurul integrat ei) care fac din el unicul artist care a știut să rezolve din interior pleonasmele picturii bizantine tîrzii.

Calea lui Duccio și cea a lui Cimabue se află, în ciuda tuturor interferențelor, la o irecuperabilă distanță istorică.¹⁶⁵ Pictura sieneză își conturase propria fizionomie, diferită de cea a picturii florentine, încă de la începutul secolului al XIII-lea. Dar distanța dintre cei doi artiști se datorează în primul rînd inconciliabilității pozițiilor lor istorice.

Cu toate acestea cronologia incertă a operelor lui Cimabue și elementele marginale care îi apropie pe cei doi artiști au prilejuit dese și grave confuzii.

Dintre acestea cea mai celebră și cea mai semnificativă este disputa (nu arareori bazată pe ambiții campanilistice) în jurul *Madonei Rucellai* (fig. 7), astăzi complet rezolvată¹⁶⁶: opera a trecut pentru totdeauna în catalogul lui Duccio. În acea perioadă — sîntem în 1285 — Cimabue pictase o singură operă care ar fi putut deveni punct

de plecare pentru Duccio: *Maestà* din biserica inferioară de la Assisi (fig. 123). N-ar fi exclus ca o operă similară să se fi găsit și la Florența în anii când Duccio lucra la icoana ce va fi așezată lângă capela familiei Rucellai din biserica Santa Maria Novella. Dar e greu să găsim în *Madona Rucellai* elemente florentine, verificabile în opera anterioară anului 1285 a lui Cimabue. Duccio se va arăta sensibil la cuceririle lui Cimabue abia spre 1300, în mica *Maestà* de la Berna (fig. 92), în mod semnificativ, unicul moment de criză din activitatea maestrului sienez. Este singura operă în care se poate dovedi cu siguranță o oarecare influență a lui Cimabue asupra lui Duccio. Toate afinitățile pe care le găsim în anii următori între operele celor doi maestri se datorează operației de reîncărcare a substanței figurative pe care o săvârșește Cimabue după experiența de la Assisi. În această operație Duccio are rolul său bine stabilit. Marele pericol a fost dintotdeauna acela de a confunda elementele *preluate* de la Duccio de către Cimabue cu elemente care îl *premerg* pe artistul sienez. Cronologia justă a operelor lui Cimabue demonstrează însă cu evidentă imposibilitatea formării lui Duccio în atelierul lui Cimabue. Cu atât mai mult cu cât s-a presupus că această ipotetică ucenicie ar fi avut loc în perioada lucrărilor de la Assisi, adică în perioada în care Cimabue se află la cea mai mare distanță față de problematica formală a lui Duccio.¹⁶⁷

Acceptarea ipotezei uceniciei lui Duccio la Assisi nu numai că nu explică, dar duce și la o falsificare a întregii fizionomii a picturii italiene de la începuturile Prerenasterii. Din presupusa colaborare a lui Duccio la frescele de la Assisi ar rezulta, în afară de ucenicia pe lângă Cimabue, și lucrul cot la cot cu exponenții cei mai de seamă ai școlii romane din Duecento. Formarea lui Duccio ar fi deci aceeași cu cea a lui Giotto. Dar dacă pentru cultura lui Giotto componenta romană și cea cimabuescă sint fără doar și poate de o mare importanță, în ceea ce privește viziunea lui Duccio, acestea nu sint decît supoziții gratuite.

Afinitățile dintre operele tîrzii ale lui Cimabue cu opera lui Duccio nu se poate explica nici printr-o ucenicie a lui Cimabue în atelierul lui Duccio.¹⁶⁸ O atare ipoteză ar fi tot atît de forțată ca și cea precedent expusă. Apariția unui mare artist de talia lui Cimabue nu trebuie să ne apară explicabilă doar prin presupunerea uceniciei sale în atelierul unui alt mare artist. Aproximarea de Duccio se produce în a doua perioadă a activității sale, în momentul reîntoarcerii în Toscana după lucrările de la Assisi.¹⁶⁹ E foarte semnificativ faptul că artistul nu a fost impresionat în primul rînd de arta lui Duccio, prea îndepărtat de propria sa concepție artistică, ci de pictura Maestrului de la San Martino. Cimabue, care dăduse deja cea mai importantă operă a vieții sale, se întoarce astfel la origini, redevenind atent față de cultura pisană în sinul căreia se formase. Maestrul de la San Martino absorbise de curînd atît lecția lui Duccio cît și cea a pictorilor bizantini din epoca Paleologilor. Nu se poate exclude faptul că, în afară de icoana maestrului pisan, Cimabue ar fi cunoscut și direct opera lui Duccio: *Madona Rucellai* sau alte opere de tinerețe.

După acest contact Cimabue renunță în bună măsură la acea *terribilită* care la Assisi rupea volumele și răsturna proporțiile dintre figura umană și cadrul arhitectural. Acum Cimabue condensează potențialul expresiv concentrînd figurile asupra lor însele. Dilatărilor spațiului în jurul figurilor — caracteristică pentru *Madona Rucellai* — artistul florentin le opune restrîngerea spațiului asupra figurilor; monumentalității primitive din *Maestà* de la San Martino, bazată pe purele contraste cantitative, îi opune o monumentalitate integrală datorată unei energii potențiale a figurativității personajelor.

În *Madona de la Santa Trinità* (fig. 9) și în *Maestà* de la Luvru (fig. 11) se resimte o nouă apropiere față de Duccio, dar Cimabue știe și acum să-și urmeze calea sa de neconfundat, care face
95 în așa fel ca pînă și icoana de la Luvru să-și

păstreze propria ei originalitate în ciuda profunde influențe a artei lui Duccio.

În tirzia *Maestà* din biserica dei Servi din Bologna (fig. 159), amintirea operei Maestrului de la San Martino se mai poate observa doar în figurile îngerilor din colțuri. Ia amploare însă cromatismul de sorginte duccescă.¹⁷⁰ Structural, opera rămâne construită pe baza opozițiilor de volume. Coerența spațială exemplară apare cu evidentă mai ales în modul de punere în pagină a tronului, proba de foc a tuturor „pictorilor de madone” din secolul al XIII-lea.

Elementele care, începînd cu o anumită dată, se găsește atît în opera lui Cimabue cît și în cea a lui Duccio nu ne autorizează să-l considerăm pe pictorul sienez „o creație” a celui florentin și nici pe Cimabue un fiu spiritual direct al lui Duccio. Afinitățile se datorează în primul rînd unei revizui a mijloacelor de expresie din partea lui Cimabue, după un moment de profundă criză. Opera lui Duccio nu devine pentru Cimabue un model obligatoriu de urmat ci un exemplu care prin modernitatea sa prilejuia meditația asupra experienței picturale. Cimabue rămîne un artist la marginea tulbure dintre două epoci, reprezentantul unei culturi figurative de care încearcă să se îndepărteze fără a putea trece însă bariera noului secol.

III. GIOTTO, CIMABUE, DUCCIO ȘI CRONOLOGIA FRESCELOR DIN BISERICA SUPERIOARĂ A BASILICII SAN FRANCESCO DIN ASSISI.

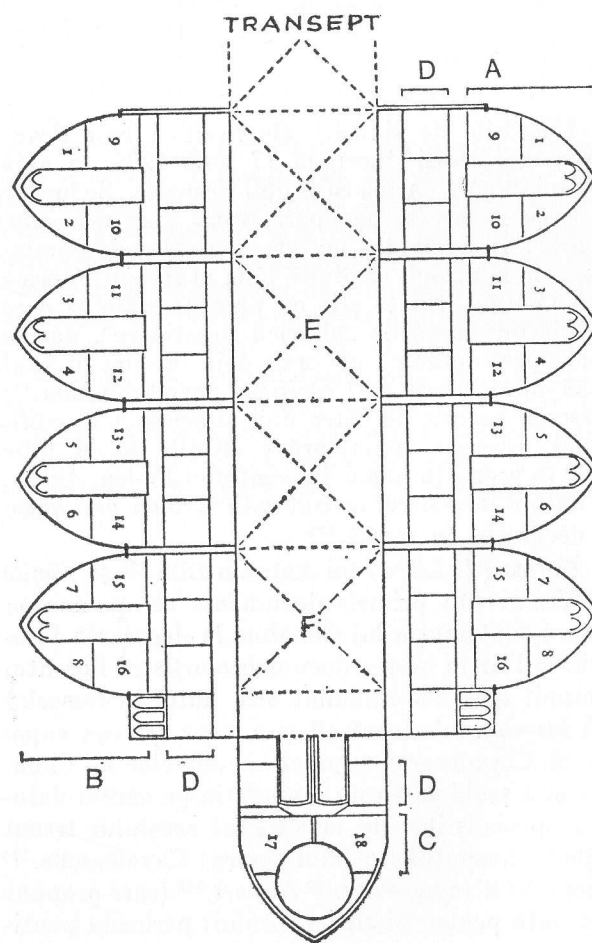
Lucrările de ridicare ale basilicii San Francesco din Assisi încep la 17 iulie 1228, la abia doi ani după moartea Sfîntului Francisc. Se începe cu ceea ce astăzi ne apare drept „biserica inferioară”. În 1230 sînt mutate aici resturile pămîntului ale sfîntului, găzduite pînă atunci în biserica San Giorgio. Nu se știe cu precizie data la care au început lucrările „bisericii superioare”, dar se poate presupune că ele erau deja în curs în anul 1236, anul înscris pe *Crucifixul* părintelui Elia,¹⁷¹ personaj socotit de către unii și arhitect al edificiului. Biserica superioară e sfînțită la 11 iulie 1253 în prezența papei Inocențiu al IV-lea. Această dată e în general considerată termen *post quem* al decorației în frescă.¹⁷²

Cartea (Il Libro) lui Antonio Billi¹⁷³ și *Viețile* lui Vasari sînt primele documente ce pomenesc despre contribuția lui Cimabue la decorarea bisericii.¹⁷⁴ Dar în aceste documente artistul florentin e numit fără discernămint atît autor al frescelor din biserica inferioară cît și a celor din cea superioară. Circumscrierea precisă a operelor lui Cimabue și a școlii sale este o operație pe care o datorăm specialiștilor de la sfîrșitul secolului trecut și de la începutul secolului nostru: Cavalcaselle,¹⁷⁵ Thode,¹⁷⁶ Strzygowsky,¹⁷⁷ Aubert¹⁷⁸ (care propune și o dată pentru picturile corului: perioada ponti-

ficatului lui Niccolò III Orsini: 1277—1280), A. Venturi.¹⁷⁹

Problemele datării însă sint departe de a fi elucidate. La începutul secolului apare un nou element: inscripția cu data 1296 din tribuna absidei. Urmind această indicație frescele din transept primesc o nouă datare: ultimul deceniu al

ASSISI, BISERICA SUPERIOARĂ A BASILICII SAN FRANCESCO.



secolului al XIII-lea (subscriu la această părere Van Marle¹⁸⁰ și Mather¹⁸¹), Kleinschmidt¹⁸² propune o dată și mai recentă: 1300.

Se petrece un fenomen rar întâlnit în istoriografia de artă. Un ansamblu complex și de o importanță crucială cum este cel al frescelor de la Assisi nu se lasă datat decât cu o aproximație de

Schema decorăției navei.

A. Registrul superior, dreapta. (Scene din Vechiul Testament)

- | | |
|----------------------|--|
| 1. Geneza | 6. Scenă distrusă (Pedeapsa muncii) |
| 2. Crearea lui Adam | 7. Scenă distrusă (sacrificiul lui Cain și Abel) |
| 3. Crearea Evei | 8. Cain îl ucide pe Abel. |
| 4. Păcatul originar | |
| 5. Izgonirea din Rai | |

A. Registrul median, dreapta.

- | | |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| 9. Construirea Arcei | 13. Isaac și Iacob. |
| 10. Arca lui Noe. | 14. Isaac și Esau. |
| 11. Sacrificiul lui Abraham | 15. Fuga lui Iacob în Mesopotamia |
| 12. Abraham și cei trei îngeri | 16. Iacob și frații săi. |

B. Registrul superior, stînga. Scene din Noul Testament

- | | |
|----------------------------------|--------------------------|
| 1. Bunavestire. | 5. Prezentarea la templu |
| 2. Scenă distrusă (Vizitațiunea) | 6. Fuga în Egipt. |
| 3. Nativitatea | 7. Isus în templu. |
| 4. Adorația magilor. | 8. Botezul lui Hristos. |

B. Registrul median, stînga.

- | | |
|------------------------|---|
| 9. Nunta din Caana | 14. Răstignirea |
| 10. Învierea lui Lazăr | 15. Plîngerea |
| 11. Trădarea lui Iuda | 16. Învierea și sfintele femei la mormînt |
| 12. Flagelațiunea (?) | |
| 13. Purtarea Crucii | |

C. Lunetele peretelui de intrare. (Scene din Noul Testament)

- | | |
|-----------------------|---------------|
| 17. Ridicarea la cer. | 18. Rusaliele |
|-----------------------|---------------|

D. Registrul inferior, dreapta și stînga și peretele de intrare (Scene din viața Sfintului Francisc).

E. Christos, Fecioara Maria, Sfintul Ioan Botezătorul și Sfintul Francisc

F. Doctorii Bisericii

o jumătate de secol, aproximație foarte mare pentru epoca în care ne aflăm.

Iată însă că în fundamentala sa monografie dedicată lui Cimabue, Nicholson¹⁸³ propune o nouă dată pentru ciclul Apocalipsului pictat de Cimabue și elevii săi, și anume pontificatul lui Niccolò IV (1288—1292), primul papă franciscan. Stema familiei Orsini de pe pînza de boltă cu reprezentarea Italiei (Ytalia), care după părerea lui Aubert era o aluzie la papa Niccolò III Orsini, se poate referi — spune Nicholson — la ridicarea pe scaunul pontifical a lui Napoleone Orsini în 1288. În afară de aceasta datarea sub domnia unui papă franciscan ar explica mult mai bine grija pentru înfrumusețarea basilicii Sfintului Francisc. Propunerea lui Nicholson pare a fi acceptată de către Garrison,¹⁸⁴ în 1949, care elaborează cu acest prilej și o riguroasă cronologie a operelor lui Cimabue.

Astfel stînd lucrurile, propunerea lui Roberto Longhi¹⁸⁵ privitoare la o posibilă ucenicie a lui Duccio pe lîngă Cimabue, la Assisi, se lovește de grave inconveniente de datare. Pictorul sienez care ne este amintit de documente în 1278 la Siena, și ca pictor vestit în 1285 la Florența (*Madona Rucellai*) nu putea fi discipolul lui Cimabue la Assisi între 1288 și 1292. Pentru Longhi, în spiritul ipotezei sale, propunerea lui Nicholson nu putea fi decît nefundamentată. Balanța pare însă să se incline mult spre o datare tîrzie a frescelor de la Assisi, în 1951 cînd Cesare Brandi¹⁸⁶ oferă o nouă analiză a pînzei de boltă cu reprezentarea evanghelistului Marcu și a Italiei (fig. 124) — singurul fragment din întreaga decorație care oferă într-adevăr elemente demne de luat în considerație în vederea datării.

Primul care a studiat această frescă a fost Strzygowsky,¹⁸⁷ care vedea aici dovada contactelor lui Cimabue cu atmosfera culturală a Romei. Istoricul vienez a recunoscut cu justete în reprezentarea cu „Ytalia” o vedere simbolică a Romei, dar fără să reușească a identifica în mod convingător toate edificiile reprezentate. Clădirea din stînga-sus

pe care se află inscripția S.P.Q.R. și blazoanele Orsinilor¹⁸⁸ a fost luată drept biserica Aracoeli. Pe baza acestui amănunt Aubert¹⁸⁹ propusese drept dată a întregului ciclu pontificatul papei Niccolò III Orsini (1277—1280). Pentru mult timp după lucrarea lui Aubert, această dată a fost considerată ca valabilă, și anume pînă la apariția monografiei lui Nicholson. În 1907, data cărții lui Aubert, Vitzhum¹⁹⁰ identifică același edificiu cu palatul Lateranului. Acest fapt nu schimbă cu nimic termenii problemei, ci dimpotrivă, aduce un argument în plus în favoarea datării sub papa Orsini (Lateranul era palatul papilor). Brandi în lucrarea sa subliniază faptul că, pe zidurile clădirii — care acum se știa că reprezintă un palat și nu o biserică —, se găsesc, alături de cele trei blazoane Orsini, patru scuturi cu inscripția S.P.Q.R., inscripție care se referă fără doar și poate la orașul Roma, și nu la papă. Edificiul nu este deci un palat papal ci una dintre clădirile-simbol ale orașului Roma. Brandi o identifică cu Capitoliul. În consecință, stemele Orsinilor nu se referă la un papă ci la un senator din această familie. În concluzie, momentul în care se picta această boltă nu putea coincide cu pontificatul lui Niccolò al III-lea, ci trebuie căutat sub pontificatul lui Niccolò al IV-lea (1288—1292), cînd funcționau ca senatori Matteo Orsini și Bartolo Orsini (1288) sau Matteo di Rinaldo Orsini (1292).

Brandi atrage apoi atenția asupra bulelor papale, documente deosebit de prețioase în vederea determinării datei decorației de la Assisi. Această decorație se săvîrșește cu ajutorul fondurilor primite ca pomană de către membrii ordinului franciscan. Pentru a putea investi acești bani în lucrările de decorație era nevoie de îngăduința expresă a papei. Faptul cel mai semnificativ este următorul: bulele papale, destul de frecvente în general, lipsesc cu desăvîrșire începînd cu 1266 și pînă la suirea pe tronul papilor a lui Niccolò al IV-lea.

Prin ultima bulă — cea din 1266 — papa Clement al IV-lea prelungea cu trei ani permisiunea de a folosi banii obținuți din pomeni pentru lucrările de la Assisi. Deci, se poate presupune că din 1269 și pînă în 1288 lucrările pe șantierul de la Assisi cunosc o stagnare. Odată ales papă Niccolò al IV-lea (22 Martie 1288) dispune cu promptitudine (prin bula de la 15 mai 1288) ¹⁹¹ continuarea activității la basilica Sfintului Francisc (papa era el însuși franciscan). Acest moment coincide cu alegerea în funcția de senator a doi membri ai familiei Orsini. Se explică astfel și prezența stemelor pe zidurile Capitoliului (lucru dovedit ca real și de recente descoperiri arheologice).

Data propusă de către Nicholson devine din nou plauzibilă. Aderă la demonstrația lui Brandi: Oertel,¹⁹² Salmi¹⁹³ și alți istorici de artă.

Ucenicia lui Duccio pe lingă Cimabue apare din nou ca imposibilă. Dar, împotriva acestui fapt, în 1954, Volpe ¹⁹⁴ atacă din nou problema presupusei ucenicii assisiene a lui Duccio și subliniază pe drept cuvînt că problema datării frescelor de la Assisi este de maximă importanță, cuprinzînd și disputa în jurul debutului lui Giotto. Cu toate aceste observații Volpe consideră că ambiguitățile cronologice pălesc în fața evidențelor stilistice. Și iată că Duccio devine din nou elevul lui Cimabue. Chiar mai mult, se deschide acum o serie de false atribuții care încearcă să grupeze un șir întreg de opere mediocre sub numele lui Duccio în perioada sa „cimabuescă”. Iese în evidență printre acestea *Madona de la San Remigio*, operă de calitate cea mai discutabilă, desigur ieșită din mîinile unui meseriaș submediocru. Volpe susține însă că noile atribuții demonstrează decăderea „formei” lui Cimabue în „formula” duccescă.¹⁹⁵

Nu după mult timp problema e redeschisă de către White,¹⁹⁶ dar de data aceasta cu argumente mult mai serioase. El observă că au existat senatori din Familia Orsini și în 1277, 1280, 1286, 1289, 1293, 1300 și nu doar în 1288 și în 1292 cum susținea Brandi. Uită însă că Brandi ¹⁹⁷ subliniasse faptul, de o mare singularitate, al cele-

brării unor senatori Orsini în timpul domniei unui papă din aceeași familie, cum era Niccolò al III-lea. Brandi reamintește această observație cîțiva ani mai tirziu, ca argument împotriva datelor aduse de către White.¹⁹⁸

Datorită faptului că disputa în jurul datei frescelor de la Assisi privește nu doar cronologia cimabuescă și problemele formării lui Duccio, dar și spinoasa problemă a debutului lui Giotto, încep să se ocupe de celebra pinză de boltă cu reprezentarea Italiei și cercetătorii care-l studiază pe Giotto. Astfel Cesare Gnudi, în marea sa monografie închinată pictorului florentin,¹⁹⁹ înclină către o datare a începutului lucrărilor de decorație a bisericii superioare de la Assisi sub pontificatul lui Niccolò al III-lea. Acest fapt îi permite să circumscrie debutul lui Giotto la scenele din navă care ilustrează Vechiul Testament, lucru de mult pus sub semnul întrebării de istoricii de artă.²⁰⁰ Gnudi observă prezența în decorația absidei a stemelor papilor Gregorie al IX-lea și Inocențiu al IV-lea și — în același timp — absența blazonului lui Niccolò al III-lea. Acest lucru înseamnă, după părerea lui Gnudi, că frescele au fost începute cînd Niccolò al III-lea mai trăia, și cînd prin urmare era firească celebrarea papilor decedați și nu a comandatarului în viață. Astăzi cunoaștem în schimb rațiunea absenței blazonului papei Niccolò al III-lea. Dar pentru a nu anticipa, ne întoarcem la observațiile lui Gnudi, nu lipsite de contradicții. Într-o lucrare comandată de Curie, susține cercetătorul, așa cum erau frescele de la Assisi, ar fi destul de ciudată o referință la niște senatori Orsini și nu la un papă Orsini. Se trage concluzia că stemele de pe Capitoliu se puteau referi și (sau înainte de toate) la Niccolò al III-lea Orsini. Contrazicerea este evidentă. Gnudi înclină către atribuirea blazoanelor sus-amintite papei Orsini, dar pune în lumină și motivele unei eventuale tăceri asupra numelui papei. Aceasta vrea doar să demonstreze șubrezenia oricărei tentative de datare bazată pe argumente deduse din fresca de pe bolta cu „Ytalia”. Din această cauză cercetătorul se ocupă de problema bulelor papale

ce privesc lucrările de la Assisi. Bulele emise de papa Inocențiu al IV-lea și Clement al IV-lea se referă — conform acutei analize făcute de către Gnudi — la niște lucrări care puteau dura doar până în 1281. Veștile și documentele papale privind șantierul de la Assisi merg deci de la 1253 la 1281 și doar între 1281 și 1288 se poate vorbi despre o tăcere absolută. Cercetătorul nu exclude însă faptul că ar fi putut exista un document, neajuns la noi, care să conțină o prelungire a permisiunii de folosire a pomenilor și după 1288. Dar cum cu puțin înainte avertizase că bula papală a lui Inocențiu al IV-lea din 10 iulie 1253 nu se referea atît la fresce cît la decorarea cu altare, ciborii etc., contrazicerea apare din nou ca evidentă. Trebuie să precizăm că acest fapt se datorește unei lecturi tendențioase a pasajului din bula papei Inocențiu. Aici se poate citi că papa îngăduie folosirea aurului obținut din pomeni „*cum nondumsit decenti, prout convenit, operi consummata: nos cupientes ... nobili compleri structura, et insigni praeminentia operis decorari*“.²⁰¹ După părerea lui Gnudi *Insignis operis* este o expresie foarte generică și care pare a se referi în primul rînd la mobilele ce trebuiau așezate în locurile cele mai importante pentru cult (*praeminentia*) fiind demne de propria lor funcție. Cercetătorul pare însă a uita cuvîntul *decorari* care, desigur, nu se referea la ceva „demn de propria sa funcție“ ci la fresce și vitralii. Acest fapt e deosebit de important deoarece conform lecturii lui Gnudi nu se găsea în sus-citata bulă nici o referință la o atare decorație. După cum știm, lucrările de decorare a ferestrelor încep chiar din 1253. Cu toată probabilitatea bula lui Inocențiu al IV-lea se referă la decorația figurativă și nu doar la cea liturgică. Se poate invoca aici și interdicția franciscană față de orice fel de decorație, dar trebuie amintit imediat că este vorba doar despre o interdicție teoretică, niciodată luată prea mult în considerație, iar dovada cea mai plauzibilă este aspectul actual al interiorului Basilicii Sfîntului Francisc.²⁰² Gnudi exclude faptul că decorația cupolei evangheliștilor

(care fără îndoială, din motive tehnice, trebuie să fi fost anterioară decorației întregului transept) și celelalte fresce ale lui Cimabue ar fi executate între 1277—1280, în timpul pontificatului lui Niccolò al III-lea Orsini și în perioada în care era general al ordinului Girolamo da Ascoli (1274—1279), viitorul papă Niccolò al IV-lea.

Problema cronologiei de la Assisi trebuie extinsă și la decorația navei, unde Roberto Longhi atribuisese unele scene tinărului Duccio. În general se consideră că lucrările de decorare a navei au început după terminarea celor din transept. Picturile se datoresc unor artiști din școala romană care încep să lucreze alături de Cimabue, în transept; apoi va sosi la Assisi tinărul Giotto care va continua lucrările de decorare a navei. În legătură cu acest fapt Brandi²⁰³ nota că registrul de mijloc, conținînd scene din Noul și din Vechiul Testament, formase probabil în timp decorației bolților, deoarece, odată pictat acest registru, nu s-ar mai fi putut sprijini de perete schelăria necesară pentru decorarea bolților. Decorația registrului inferior cu scenele din viața Sfîntului Francisc putea în schimb să fie anterioară registrului superior și bolților, datorită ieșiturilor zidului care permiteau instalarea schelăriei.

După mărturia lui Vasari,²⁰⁴ Giotto a fost chemat la Assisi în timpul lui Giovanni di Muro (1296—1304). Brandi²⁰⁵ acceptă această știre a lui Vasari după care Giotto lucrează aici începînd din 1296 și sfîrșind probabil în 1300, cînd artistul e chemat la Roma pentru a picta în biserica San Giovanni în Laterano fresca jubileului. Bolta „Doctorilor bisericii“ din navă trebuie să fi fost decorată în același timp cu lucrările lui Giotto, fiind în orice caz posterioară lui 1295, an în care se fac primii pași înspre instaurarea cultului Doctorilor. Acest cult devine oficial de abia în 1297, an ce reprezintă probabil data *post quem* a bolții de la Assisi.

Registrul median putea fi decorat abia după terminarea bolții doctorilor, adică cel devreme după 1295, dar mai probabil după 1297.

Pictorul bolții putea eventual cunoaște doar frescele pe care Giotto le executa probabil în același timp în partea inferioară a peretelui.

Gnudi²⁰⁶ acceptă datarea propusă de către Brandi pentru bolta Doctorilor și pentru epopeea franciscană, dar crede că registrul dintre acestea, adică registrul conținând scenele evanghelice și cele din Vechiul Testament, puteau fi deja pictate la acea dată. După părerea lui Gnudi, se puteau decora bolțile navei fără a pune în pericol eventualele fresce de pe perete, prin fixarea schelelor nu direct pe zid ci pe marile arcuri intermediare. Dar cercetările recente au arătat că, sub actualul strat de frescă, se găsesc urmele scurgerii de culori de pe boltă, fapt care probează incontestabil posterioritatea registrului median față de frescele bolților.

Astfel data cea mai plauzibilă a frescelor navei, unde Longhi văzuse debutul lui Duccio rămîne în orice caz posterioară lui 1295. Ne aflăm cu cel puțin zece ani după adevăratul debut al artistului, cunoscut nouă prin *Madona de la Crevole* și *Madona Rucellai* (1285).

În aceeași problemă a cronologiei assisiat intră și discutarea contribuției pictorilor școlii din Roma la decorarea navei. Brandi sugerase că Iacopo Torriti ar fi lucrat la Assisi după 1291, adică după ce realizase mozaicul de la Santa Maria Maggiore din Roma.²⁰⁷ Gnudi vede însă mina pictorului și cea a altor artiști romani încă înainte de 1285, cînd lucrările ar fi fost întrerupte pînă în 1288. Și, într-adevăr, o întrerupere apare evidentă în cea de-a doua travee la dreapta și în cea de-a treia travee la stînga. După acest moment de stagnare intră în scenă, după părerea lui Gnudi, Maestrelui lui Isaac, alias Giotto.

Cu toate acestea, ipoteza lui Gnudi exclude formarea lui Duccio la Assisi. Ne-am afla, după părerea cercetătorului, după 1285. Din această cauză Gnudi e de părere că, scena *Răstignirii* din cea de-a doua travee, registrul median, scenă atribuită de Longhi lui Duccio și care prezintă într-adevăr puternice caractere sienzeze, ar aparține

artistului dar nu într-o perioadă de ucenicie ci într-o epocă posterioară *Madonei Rucellai*, adică anilor 1285—1288. Reflexele unei experiențe assisiat ar fi evidente, după părerea lui Gnudi, și în vitraliul Domului din Siena (1287—1288).

Scena *Răstignirii* pune fără îndoială probleme de atribuție foarte serioase. Încă din 1941 Luigi Coletti²⁰⁸ atribuisese această scenă unui artist anonim senez, dar nu lui Duccio. După ipoteza uceniei assisiat a lui Duccio lansată de Roberto Longhi, Coletti se arată sceptic în ceea ce privește plauzibilitatea ei,²⁰⁹ dar lasă să se înțeleagă că, de mult timp, în corespondența sa particulară cu Enzo Carli și într-un curs ținut la Universitatea din Triest în 1947 ar fi făcut aluzie la o posibilă contribuție a lui Duccio la decorarea basilicii San Francesco, după 1285, și prin urmare excluzînd ucenicia pe lîngă Cimabue.

Discuția asupra problemei decorației de la Assisi e reluată cîțiva ani mai tîrziu de către Ferdinando Bologna²¹⁰ care admite că o datare a frescelor de la Assisi sub pontificatul lui Niccolò al IV-lea ar compromite definitiv ipoteza lui Longhi. Acceptă datarea propusă de Gnudi pentru frescele din transept dar o respinge pe cea propusă de același cercetător pentru frescele din navă. Acest lucru, se înțelege, pentru a nu periclita ipoteza contribuției tînărului Duccio la realizarea scenelor din Vechiul și din Noul Testament atribuite de Longhi. În ceea ce privește decorația transeptului Bologna aduce în discuție noi elemente: atrage atenția asupra a trei artiști care au ca plecare momentul assisiat al lui Cimabue. Aceștia sînt: Vigoroso da Siena, Manfredino da Pistoia și Corso di Buono. Dar atragerea în discuție a acestor trei nume nu clarifică cu nimic problema. Vigoroso da Siena, din operele pe care le cunoaștem, are puține elemente assisiato-cimabuești. El pleacă de la pictura lui Coppo di Marcovaldo sau, în cel mai bun caz, de la pictura lui Cimabue în perioada sa de tinerețe (*Crucifixul* din

Arezzo). Acest fapt e recunoscut și de Longhi.²¹¹ Mai mult: data polipticului lui Vigoroso de la Perugia nu e prea sigură. Opera nu e datată „puțin după 1280“ cum spune Bologna, ci are o datare foarte discutată care variază între 1269—1283.²¹² Polipticul lui Vigoroso putea astfel fi realizat înaintea frescelor lui Cimabue, și deci e superfluă luarea în considerație a acestei opere, incertă ca datare, în speranța iluminării unei alte probleme cronologice, și mai complicate.

În ceea ce privește frescele lui Manfredino da Pistoia ce se găsesc astăzi la Accademia ligustica din Genova ele sînt date 1292.²¹³ Această dată e în concordanță cu posibilitatea executării frescelor de la Assisi în timpul pontificatului lui Nicolò al IV-lea (1288—1292) și deci nu sprijină ipoteza lui Bologna conform căreia lucrările lui Cimabue s-ar fi desfășurat în deceniul al optulea (1277—1280).

Poate singurul element care sprijină ipoteza lui Bologna e constituit de ciclul picturilor lui Corso di Buono de la Montelupo, care asemenea frescelor lui Manfredino da Pistoia reflectă stilul lui Cimabue din perioada assisiată. Acest ciclu este datat 1284.²¹⁴ Trebuie să notăm că această dată este în concordanță cu stadiul actual al cercetărilor asupra cronologiei operei lui Cimabue și nu implică, așa cum susține Bologna, începerea lucrărilor din transeptul de la Assisi în 1277 ci doar faptul că, spre 1283—1284 lucrările erau atît de înaintate încît puteau constitui o sursă de inspirație pentru Corso di Buono. Dar nu putem să nu atragem atenția asupra pericolului de a alătura destinele acestor epigoni ai lui Cimabue cu cel al lui Duccio, și el — conform părerii lui Bologna — ucenic al lui Cimabue în aceeași perioadă.

După ce încearcă să fixeze în acest fel limitele cronologice ale decorației transeptului, Bologna își fixează atenția asupra lucrărilor din nava bisericii superioare a basilicii San Francesco din Assisi. Observă că datarea lui Gnudi ar rezolva mare

parte din problemele cronologice ale navei dar pune în același timp în lumină că o atare datare (1285—1288) ar implica două călătorii ale lui Duccio la Assisi: prima înainte de 1280, pentru decorarea transeptului, iar a doua — după șederea la Florența în timpul căreia pictează *Madona Rucellai* — pentru a participa la decorarea navei după 1285. Bologna se vede deci constrins să respingă ipoteza lui Gnudi. În sprijinul unei noi datări el se adresează participării membrilor școlii romane la decorația assisiată. Personalitatea care — după părerea lui Bologna — și-ar fi adus cea mai substanțială contribuție la decorarea navei nu este Torriti, ci Rusuti, pomenit și de Cavalcaselle în legătură cu această problemă.²¹⁵ Bologna îi atribuie lui Rusuti primele trei scene ale Genezei, datindu-le înainte de 1288 — an ce apare înscris în mozaicul de la Santa Maria Maggiore al lui Rusuti și, care după părerea lui Bologna, pare influențat nu de arta lui Jacopo Torriti care lucrează la Roma în 1291 și 1295, așa cum s-a susținut, ci de ambianța assisiată.

În realitate Rusuti este un torritian convins și mozaicul de la Santa Maria Maggiore demonstrează cunoașterea obligatorie a operelor romane ale lui Torriti. Din această cauză mozaicul trebuie datat înspre 1300, sau în orice caz după 1295.²¹⁶ Bologna susține că, în momentul activității de la Assisi Rusuti se găsește într-o perioadă de tinerețe nefiind încă influențat de arta lui Pietro Cavallini. Nu se înțelege însă din ce motive toate aceste etichetări („torritian“, „netorritian“, „cavallinian“, „necavallinian“) ar trebui să ne convingă asupra unei datări anterioare lui 1285 a frescelor din nava bisericii superioare a Basilicii din Assisi. Cavallini pictase deja între 1270 și 1279 frescele din San Paolo fuori le mura, și urmînd deci clasificările lui Bologna, Rusuti ar fi putut fi deja „cavallinian“ în jurul lui 1280. E deci evident că, asemenea distincții nu pot veni în ajutorul datării frescelor de la Assisi.

Bologna continuă analiza sa cu observația că zona atribuită în mod obișnuit lui Torriti la Assisi

(bolta Mintuitorului) nu e cimabuescă, în timp ce în operele lăsate la Roma influența pictorului florentin asupra lui Torriti e mult mai evidentă „în ciuda tăcerii aproape desăvârșite a criticilor“. Trage de aici concluzia că, operele din Roma sînt rodul unei meditații a lui Torriti asupra propriei sale experiențe de la Assisi: devine deci de abia acum „cimabuesc“ în timp ce la Assisi, cînd avea tot timpul în fața ochilor frescele lui Cimabue, nici nu le lua în considerație. E aproape inutil să mai atragem atenția asupra fragilității unor astfel de reconstituiri. Dar, după părerea lui Bologna, ne-am găsi aici în fața unui element favorabil noii ipoteze: lucrările navei încep probabil înaintea celor din transept, sau în cel mai rău caz puțin după acestea continuînd paralel cu lucrările lui Cimabue și ale școlii sale. Bologna cheamă în ajutor o observație similară a lui A. Venturi.²¹⁷ Dar în realitate observația lui Venturi în loc să sprijine ipoteza lui Bologna o infirmă. Venturi era de părere că lucrările lui Torriti din nava bisericii superioare ar fi fost legată de bula lui Niccolò al IV-lea de la 15 mai 1288, și nu anticipează deci cu nimic teza lui Bologna.

Apare însă în acest punct o întrebare: acceptînd ipoteza lui Bologna, Duccio (din cauza căreia a pornit toată această încurcată dispută cronologică), Duccio mai poate fi considerat „o creație a lui Cimabue“ (așa cum se exprimă Longhi) sau devine „o creație“ a lui Rusuti, Torriti și a școlii romane în general?

Bologna pare că ar dori să răspundă la această întrebare care pune în dubiu însăși teza ce trebuia sprijinită: ucenicia lui Duccio pe lingă Cimabue. Ni se propune următoarea reconstituire istorică a faptelor de la Assisi: decorația începe din navă; la un moment dat, frescele școlii romane încep să apară învechite față de cele pe care le picta în aceeași perioadă, în transept, Cimabue. „Se ceru atunci cu insistență — scrie Bologna — ca opera (adică decorația navei, n.n.) să fie preluată de către Cimabue însuși, și continuă astfel sub direcția sa cînd de abia se trecuse de la prima spre cea de a

doua travee, atît pe peretele cu Vechiul Testament cît și pe cel cu Noul Testament“. Astfel Duccio, din transept ajunge să lucreze tot alături de Cimabue, în cealaltă extremitate a bisericii, unde pictează *Răstignirea* care, după părerea lui Bologna, conține o „intonație pre-giottescă“. În mod inevitabil se atrage în discuție un fapt paradoxal: *componenta duccescă a culturii lui Giotto în însăși perioada de formare a marelui artist.*²¹⁸

Rezumînd, se poate spune că, ipotezele cronologice ale lui Bologna se bazează — în ceea ce privește transeptul — pe datarea discutabilă a lui Gnudi, iar în ceea ce privește nava pe supoziții ce nu au la bază nici cel mai umil document istoric. Dealtfel, pentru a rămîne credincios acestei cronologii, Bologna va recurge mai tîrziu la alte expediente, cum ar fi de pildă o călătorie — fulger a lui Cimabue la Florența pentru a picta *Madona de la Santa Trinità* și imediată sa întoarcere la Assisi. Toate acestea deoarece — susține Bologna — odată întors în Toscana Duccio trebuia să găsească aici opera lui Cimabue pentru a se inspira din ea în *Madona Rucellai*.

În 1962 Bologna²¹⁹ reia studiul problemei assisiene și se îndreaptă din nou către ambianța romană, cu speranța de a găsi elemente utile unei datări mai sigure. Vorbind despre Rusuti observă de data aceasta că la Assisi artistul nu era încă influențat de „Cavallini matur“ ca la Roma, la Santa Maria Maggiore. Observația nu rezolvă însă nimic, deoarece — dacă prin „Cavallini matur“ se înțelege activitatea sa, la Santa Cecilia și la Santa Maia în Trastevere — Rusuti putea lucra la Assisi și în 1292 fără a avea nici cea mai mică idee despre decorația Sfintei Cecilia care, la acea dată, nu începuse încă, și chiar dacă în mozaicul roman Rusuti e „cavallinian“, faptul ne apare ca foarte firesc: ne aflăm după 1300.

Bologna identifică un moment arhaic al lui Torriti în bolta celei de a doua travee, lucru ce-l face să presupună prezența artistului la Assisi înainte de opera sa din Roma din 1291. Dar

nici acest fapt nu confirmă data sprijinită de Bologna: Torriti putea fi arhaizant și în 1290 și nu în mod obligatoriu spre 1280.

Acestea sint elementele pe care se sprijină Bologna în vederea unei datări greșite care să permită așezarea cronologică a debutului lui Duccio la Assisi.

Mai trebuie notată ambiguitatea atribuțiilor de fresce assisiene făcute lui Rusuti, sau identificarea „momentului preroman” al activității lui Torriti, care, în realitate, se prezintă la Assisi în clară evoluție față de mozaicul de la Santa Maria Maggiore. Cercetătorul reține că „ar ajunge aceste observații pentru a nu accepta fără o revizie problema cronologică”. Iar în continuare aduce alte „motivări amănunțite”. Observă că medalioanele torritiene din navă se inspiră din atmosfera cimabuescă a transeptului. Dar aminorăm că în 1960 Bologna observase exact contrariul, adică absoluta inexistență a influenței lui Cimabue în primele travee ale navei, ceea ce îi permitea să presupună că, decorația lor a fost începută înainte de sosirea lui Cimabue la Assisi. Doar că de data aceasta el întrezărește în sus-citatele medalioane nu un cimabuism de tip assisiat ci o referire a lui Torriti la momentul activității lui Cimabue, reprezentat de *Madona* de la Luvru și de *Crucifixul de la Santa Croce* (1274, după Bologna). Presupune din această cauză o importantă înrîurire a lui Cimabue asupra școlii romane, cu ocazia călătoriei la Roma în 1272. Dar nici acum Bologna nu se întreabă cum de influența lui Cimabue e invizibilă în operele de la sfîrșit de Duecento la Roma, în timp ce iese la suprafață la Assisi — din întîmplare — tocmai cînd maestrul lucra sub același acoperiș cu membrii școlii romane. Ipoteza unei ambianțe romane impregnată de cimabuism nu poate fi dovedită deoarece toate operele din perioada 1272—1280 din Roma au dispărut. Rămîne un singur exemplu: mozaicul cu *Hristos binecuvîntînd* din Sancta Sanctorum, executat sub Niccolò al III-lea (1277—1280), mozaic considerat de către

Bologna ca un precedent important al activității de la Assisi a lui Torriti și Rusuti. Dar din nou cercetătorul dă drept sigură o dată ce este în realitate extrem de discutată, și care dimpotrivă pare a exclude cu totul realizarea operei în timpul lui Niccolò al III-lea.

Longhi²²⁰ atribuia frescele din Sancta Sanctorum activității romane a lui Cimabue, fapt ce nu se poate dovedi, dată fiind repictarea cinquecentescă a frescelor. Se știe însă că această capelă a fost refăcută în timpul lui Niccolò al III-lea de către Cosmea di Pietro Mellini, dar cea mai mare parte dintre istoricii de artă exclud din această refacere zona presbiteriului cu bolta în mozaic. Mozaicul e datat în secolul al IX-lea de către Cavalcaselle,²²¹ iar de alți cercetători în timpul lui Honorius al III-lea sau al lui Niccolò al IV-lea. Pietro Toesca șovăie în a data mozaicul sub papa Honorius sau sub papa Niccolò.²²²

Urmîndu-și șirul observațiilor, Bologna contrazice ceea ce afirmase abia cu doi ani înainte, adică problema meditației lui Torriti asupra experienței assisiene și cimabuești. Mozaicurile din Roma, care îi ofereau lui Bologna dovada influenței lui Cimabue la Assisi asupra lui Torriti, devin acum o oglindă a „formulei plastice a lui Cimabue înainte de Assisi.”

Bologna reafirmă în continuare teza sa privitoare la începerea decorației de la Assisi simultan în transept și în navă, sprijinindu-se pe o părere similară (în realitate inexistentă), a lui Venturi. Dar își schimbă din nou opinia asupra intreruperii lucrărilor în zona celei de-a doua travee. În articolul din 1960, pentru a se explica saltul lui Duccio din transept în navă, el presupunea creșterea prestigiului lui Cimabue față de stadiul arhaizant al picturii școlii romane. Romanii sint expediați la Roma, iar ajutoarele lui Cimabue (de ce nu oare Cimabue însuși?) sint chemate spre a lucra în navă. Printre acești colaboratori ai lui Cimabue s-ar afla, după părerea lui Bologna, și Duccio căruia îi datorăm scenele *Izgonirii din Rai* (fig. 138) și a *Răstignirii* (fig. 149) din cea

de a treia travee. Atribuirea acestor fragmente lui Duccio nu rezistă unui atent examen stilistic și nu se pot încadra în opera maestrului decît forțînd datele cronologice de care dispunem în mod sigur.

În 1963, ajungem la o nouă etapă a disputei în jurul problemei assisiatice. Decio Gioseffi²²³ în cartea sa dedicată lui *Giotto arhitect* notează că, în ceea ce privește cronologia decorației bisericii superioare de la Assisi, nici una dintre ipotezele acelor ce s-au ocupat de această problemă nu pare perfect demonstrabilă. El aduce pentru prima oară în discuție, după datele analizate de Brandi în 1951, un element important, capabil de a ilumina discuția. Gioseffi observă că în 1279 papa Niccolò al III-lea devine el însuși senator, funcție ce o păstrează pînă la moarte (22 august 1280), dar în același timp se știe că, noul senator Orsini a fost întotdeauna reprezentat în senat de către senatorii delegați Colonna și Savelli. Gioseffi trage concluzia că, după toate probabilitățile lucrările lui Cimabue au început în timpul „anotimpului bun” al anului 1279, la ordinul papei-senator Niccolò al III-lea Orsini.

Fără îndoială, observațiile lui Gioseffi aduc o nouă contribuție la datarea frescelor transeptului. Se poate astfel explica prezența blazonului familiei Orsini pe clădirea Capitoliului în sensul referirii la un papă-senator. Rămîn însă obscure alte fapte: de exemplu lipsa stemelor papei-comanditar în transept alături de cea a altor protectori ai ordinului franciscan (Inocențiu al IV-lea și Grigore al IX-lea), absența completă a bulelor papale și în consecință a învoirii de a decora basilica din Assisi între 1281 și 1288. Se ridică din nou problema datării frescelor din navă. Din această cauză uimește afirmația lui Gioseffi după care „faza torritiană la Assisi (.....) durează pînă în 1288”. Conform părerii cercetătorului ar urma o pauză pînă spre 1290 cînd sosește la Assisi Maestrul lui Isaac. Această ipoteză se bazează pe precedența frescelor atri-

buite lui Torriti asupra operelor din Roma: mozaicul din San Giovanni în Laterano și cel din Santa Maria Maggiore, precedență pe care cercetătorul nu încearcă să o supună unei atente analize stilistice. Faptul că, după părerea lui Gioseffi, lucrările se întrerup în 1288 pentru doi ani, adică exact în anul cînd — după șapte ani de liniște — avem o importantă bulă papală care permitea continuarea lucrărilor la Assisi constituie din nou un punct foarte discutabil. Nu se înțelege — din demonstrația lui Gioseffi — nici de ce odată ales un papă franciscan (1288) Torriti trebuia să se întoarcă la Roma. Pentru a aștepta patru ani înainte de a lucra la San Giovanni în Laterano?

Gioseffi presupune în continuare că, în 1290 sosește Maestrul lui Isaac — Giotto, care lucrează la Assisi pînă în 1295: cinci ani pentru două scene (? !). Încearcă apoi să stabilească un termen *ante quem* al scenelor din viața Sfîntului Francisc de la Assisi printr-o datare neconvîngătoare a frescelor lui Cavallini din Santa Maria in Trastevere (1296). Presupune o altă călătorie a lui Giotto la Roma, după prima etapă a lucrărilor de la Assisi „astfel încît să-l poată influența pe Cavallini (...) și destul de devreme ca apoi să poată fi rechemat (la Assisi) în 1296 de către Giovanni di Muro”.

Pentru a nu ne opri prea mult asupra uneia dintre problemele cele mai discutate ale istoriei artei italiene — raportul dintre Cavallini și Giotto — ne vom mulțumi să evidențiem faptul că, acceptînd teza lui Gioseffi, Giotto ar fi trebuit să lucreze pentru prima oară la Assisi la scenele atribuite de unii cercetători Maestrului lui Isaac la vîrsta de 14 ani. Dar Gioseffi respinge astfel singurele date cunoscute și acceptabile cu privire la nașterea lui Giotto (1276, după *Il Libro* al lui Antonio Billi) și sosirea la Assisi (1296, după *Viețile* lui Vasari)²²⁴.

Urmîndu-și firul demonstrațiilor Gioseffi atacă toate concluziile la care se ajunsese înaintea sa, analizînd pasajele din *Constitutiones fran-*

ciscanes, Ferdinando Bologna, și după care lucrările se întrerup în 1279 (deci tocmai în anul când, după Gioseffi, abia încep). Scenele vieții lui Isaac primesc astfel o datare anterioară lui 1285.²²⁵

Rezumind, se poate spune că, singurul element pe care putem să-l luăm în considerație din observațiile lui Gioseffi este posibilitatea datării „bolții Evangheliștilor” sub pontificatul lui Niccolò al III-lea, după luna septembrie a anului 1278, și mai probabil chiar după iarna 1278–1279. Datarea lucrărilor din navă bazată pe false conjuncturi trebuie respinsă.

Disputa cronologică poate fi considerată în parte închisă în 1966 când Augusta Monferini, studiind iconografia *Apocalipsului* lui Cimabue, ajunge la cea mai convingătoare datare a întregului ciclu din transept, datare ce poate fi considerată ca definitivă.²²⁶ Cercetările indică drept termen *post quem* al decorăției bolților transeptului misiunea franciscană în orient din anul 1279. Cum în aceste bolți sînt reprezentate simbolice Asia, Palestina și „Ahaia” se poate presupune că reprezentările sînt în concordanță cu data sus-citatelor misiuni. Se adaugă apoi un element și mai important în vederea unei juste datări după pontificatul lui Niccolò Orsini. Stema Orsini de pe clădirea Capitoliului nu se referă la un papă, și nici măcar la papa senator Niccolò al III-lea Orsini, deoarece întreg ciclul pictat de către Cimabue în transeptul bisericii superioare a Basilicii San Francesco din Assisi trebuie citit în cheie eretică antipapală.²²⁷ Scena *Căderii Babilonului* conține, observă cercetătoarea, și reprezentarea a doi sau trei urși care fac aluzie la familia Orsini (Orso = Urs) și implicit la papa Niccolò al III-lea, vestit ca simoniac și ca frecvent practicant al nepotismului. Chiar și Dante îl va arunca în torturile infernului printre ereticii simoniaci și-i va atribui cuvintele:

„e veramente fui figliuol dell'orsa
cupido si per avanzar li orsatti

che su l'avere, e qui me misi in borsa” *
(*La Divina Commedia*, Inferno, XIX, 70–72)

Analizînd în continuare iconografia ciclului asiat Augusta Monferini face legătura cu gîndirea lui Pietro Olivi, căpetenia fracțiunii „spiritualilor” și concludă că scena *Căderii Babilonului* reprezintă simbolic căderea bisericii venale, adică a bisericii în fruntea căreia se afla Niccolò al III-lea Orsini.

Un atare atac direct la adresa papei nu putea fi întreprins decît după moartea sa (august 1280). Acum familia Annibaldi ajung să preia puterea susținută pînă atunci de către familia Orsini (iată deci motivul reprezentării turnului Annibalzilor pe celebra velă cu „Ytalia”), iar senatorii în funcție sînt înlocuiți cu membrii familiei Annibaldi și cu Gentile Orsini, aliatul lor. Noul papă — Martin al IV-lea — rămîne pentru cîțiva ani la reședința de la Viterbo. Probabil în acest interval, în care papa lipsea din Roma și domina tendința anti-Orsiniană a Annibalzilor, iar la Assisi se găsea căpetenia fracțiunii „spiritualiste” a franciscanilor, Pietro d'Ovile, a început executarea frescelor transeptului. Aceasta înseamnă: august 1280–1283. Se poate spune chiar mai mult: graba cu care au fost executate frescele începute *a fresco* și terminate în tempera se datorează probabil faptului că, ele au fost săvîrșite între data morții lui Niccolò al III-lea și alegerea lui Martin al IV-lea (deci între 22 august 1280 și 22 februarie 1281), adică exact în perioada de ascensiune a puterii Annibalzilor, a biamării Orsinilor și timpul celebrului conclave de la Viterbo.²²⁸

Ia astfel sfîrșit polemica în jurul datării frescelor lui Cimabue de la Assisi și se ajunge la o nouă dată, sigură de astădată în nebuloasa cronologie a operei lui Cimabue.

* „... să știi c-am fost, străine, / cîndva alesul mantiei papale, / din neam de urs și-ursacii-atît de bine / știi să-i rostuiască, încît în pungă, / sus bani am strîns și-aici mă string pe mine”

(trad. Eta Boeriu)

În ceea ce privește subiectul cercetării noastre trebuie aici subliniat faptul că, frescele lui Cimabue și ale elevilor săi nu au fost pictate în „perioada obscură” a lui Duccio (1277—1280),²³⁰ ci în primii ani ai celui de al nouălea deceniu, în perioada când artistul picta *Madona de la Crevole* prin care își câștiga deosebita faimă care făcea într-așa fel încît să fie chemat la Florența în vederea unei însemnate comenzi: *Madona Rucellai*.

Data propusă de Augusta Monferini pentru ciclul de fresce din transeptul bisericii superioare a Basilicii San Francesco din Assisi e imediat acceptată de Eugenio Battisiti în ediția americană a monografiei sale despre Cimabue.²³¹ Nu toată critica pare însă a ține cont de importanța iconografică și istorică a demonstrației cercetătoarei. Astfel C.L. Ragghianti²³² mai vorbește încă, într-o lucrare recentă, de o dată mult anterioară și fără nici o bază documentară: 1273—1277.

Carlo Volpe²³³ în schimb ia în considerație teza Augustei Monferini scriind că motivele invocate în articolul mai sus rezumat „... par a aduce o serioasă lovitură schelăriei de reconstrucții critice (...) prin care se reținea că activitatea lui Cimabue în transept se putea referi la anii pontificatului lui Niccolò al III-lea” și urmează: „E clar faptul că, dacă Cimabue intervine pentru prima oară în 1281 ritmul se accelerează în asemenea fel încît devine extrem de dificilă explicarea anumitor consecințe cum ar fi mai ales problema prezenței lui Duccio la Assisi și a formării sale, dacă în 1285, anul *Madonei Rucellai*, acest artist e de acum mult prea departe de acel raport mental cu Cimabue, care se pune în ambianța transeptului”. Pentru a rezolva această contradicție Carlo Volpe se vede constrins să respingă teza Augustei Monferini cu motivarea că, cercetătoarea nu se oprește îndeajuns asupra aspectelor stilistice.

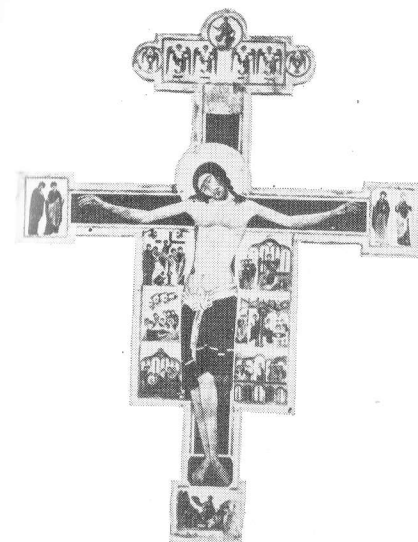
Asupra acestui punct ne simțim datori cu niște observații. Într-un studiu iconologic cum este articolul Augustei Monferini orice zăbovire asupra aspectelor stilistice transcende interesul cerce-

tării. În al doilea rînd trebuie specificat că în cazul special al frescelor transeptului de la Assisi numai o analiză iconografică sau iconologică ar fi putut aduce elemente noi în ceea ce privește datarea. Stadiul de semi-ruină face imposibilă orice analiză stilistică serioasă, și ne place să credem că, numai această stare precară a frescelor a putut duce la confuzii grave și inexplicabile cum este aceea a prezenței lui Duccio la Assisi. În al treilea rînd: chiar atunci cînd similitudinile stilistice sînt mai mult decît evidente dar lipsește o bază cronologică solidă, aceste similitudini trebuie puse sub semnul întrebării. Dar nu este cazul nostru, căci fragmentele propuse spre a primi ipotetica paternitate a lui Duccio sînt mai mult decît ambigue, disparate și (lucru deosebit de important) aparțin activității unor artiști diferiți.

Carlo Volpe continuă însă în tentativa sa de a redată ciclul assisiat conform cu intențiile sale. Propune în acest sens următoarele: ciclul apocaliptic trebuie datat așa cum a demonstrat Augusta Monferini, după moartea lui Niccolò al III-lea, iar vecele după misiunea franciscană în Asia. Lucrările încep însă, după părerea lui Volpe, cu mult înainte prin decorarea pereților: iau astfel naștere decorația loggiilor și scena *Răstignirii* (fig. 116) care nu se integrează în tematica antipapală. Volpe pare însă a nu fi citit cu atenție articolul Augustei Monferini unde se demonstrează fără drept de apel că *toată* decorația lui Cimabue corespunde acelorăși deziderate iconografice și ideologice și că, singularitatea motivului „dublei crucificări” e legată de gîndirea lui Pietro Olivi.²³⁴ Trebuie subliniat încă o dată că întreaga decorație a transeptului e unitară din punct de vedere iconografic și se integrează în speculațiile apocaliptice și antipapale care frămîntau la acea epocă ambianța „spirituală” a franciscanilor de la Assisi. Singura dată acceptabilă din aceste motive poate fi una posterioară lui 1280, anul morții papei Niccolò al III-lea. Consecința acestui fapt este că toate atribuțiile propuse de către Carlo Volpe pentru perioada de tinerețe a lui Duccio sînt total nefundamentate.

Și Ferdinando Bologna în 1969²³⁵ reafirmă colaborarea lui Duccio la frescele de la Assisi, încercând să-și sprijine vechea teză a datării în jurul lui 1278 a începutului lucrărilor atât în navă cât și în transept. Lucrările de decorare a transeptului ar începe astfel în primăvara lui 1278, inscripția S.P.Q.R. se referă la papa Niccolò al III-lea etc. Urmează, în acest context, analizele stilistice care nu țin în nici un fel seama de observațiile Augustei Monferini, ignorându-le aproape cu desăvîrșire. De data aceasta Bologna afirmă cu siguranță: „apariția lui Giotto în anii tinereții la nivelul scenelor din viața lui Isaac și a Plingerii lui Crist, trebuie să se fi săvîrșit înainte de 1282“. Aceasta înseamnă că, acceptînd data de naștere a lui Giotto susținută de Bologna (și care nu este aceea transmisă de „Cartea“ lui Antonio Billi), artistul, în clipa cînd picta frescele de la Assisi ar fi avut 16 ani (pentru cei ce acceptă data oferită de Billi, 6 ani), desigur o vîrstă mult prea fragedă pentru o astfel de operă.²³⁶

Ferdinando Bologna își rezervă analiza amănunțită și combaterea tezei Augustei Monferini într-o viitoare monografie închinată lui Cimabue (neapărută pînă la această oră), dar face o singură remarcă, bazîndu-se pe o observație a lui Eugenio Battisti: fracțiunea „spiritualilor“ ar fi fost animată de tendințe iconoclaste și deci patronajul acestei fracțiuni la decorarea transeptului ar trebui privită foarte sceptic. Amintește de asemenea că, scrierile lui Olivi au fost condamnate în 1283 și se îndoiește că înainte de această dată ar fi putut fi folosite ca program doctrinal al decorației. În ceea ce privește mult discutatele blazoane ale familiei Orsini, Ferdinando Bologna aduce o nouă ipoteză: ele ar fi fost adăugate după terminarea lucrărilor de decorație. Acest fapt implică însă ridicarea unei noi schelării, lucru extrem de complicat și deci puțin probabil. În ceea ce privește tendințele iconoclastice ale „spiritualilor“ trebuie din nou amintit aniconismul general al gândirii 120

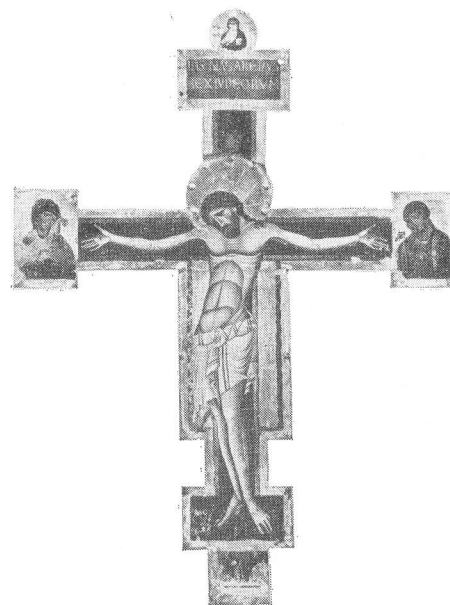


1. Maestru anonim din Pisa, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, către 1230—1240

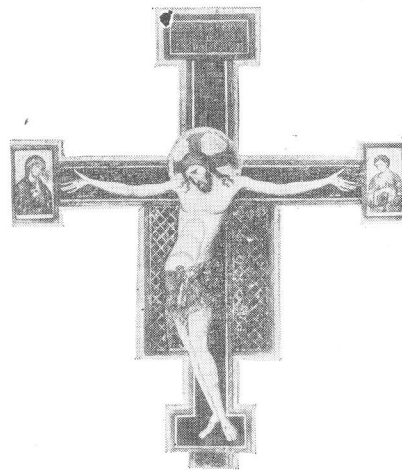


2. Maestru anonim din Pisa, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, detaliu, *Femei plîngînd*

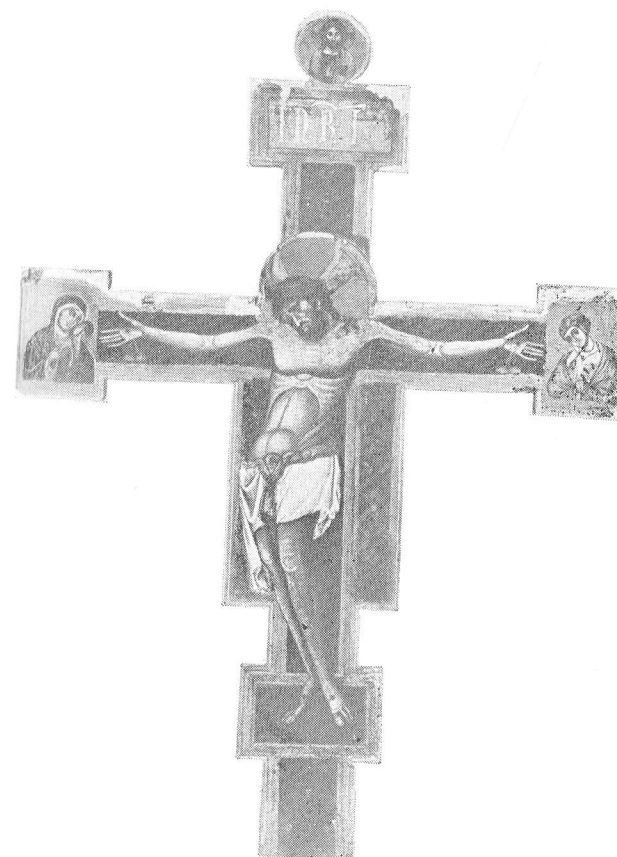
3. Maestru anonim din Pisa, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, detaliu, *Cele trei Marii la mormînt*



4. Giunta Pisano, *Crucifix*, către 1230



5. Giunta Pisano, *Crucifix*, către 1240



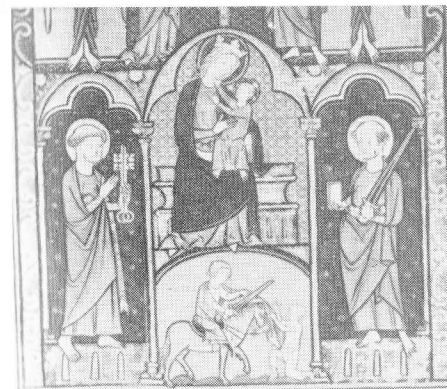
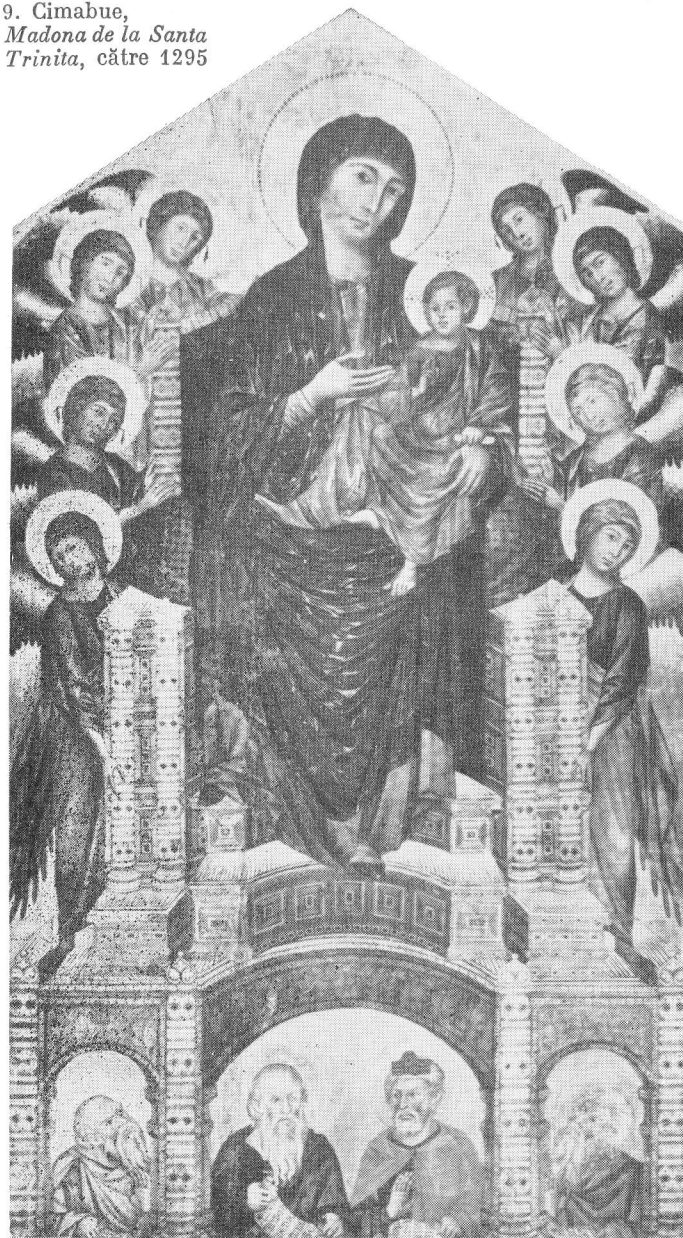
←
6. Giunta Pisano,
Crucifix, către 1250

7. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, 1285



8. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, către 1290

9. Cimabue,
*Madona de la Santa
Trinita*, către 1295



10. Miniaturist anonim,
*Fecioara cu
Pruncul între sfinți*,
pagină din *Biblia
lui William of De-
von*, către 1250



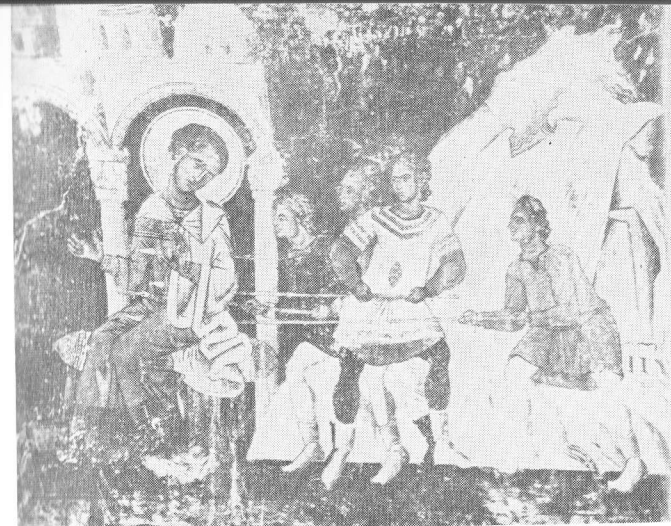
11. Cimabue și ele-
vii săi, *Maestà*, că-
tre 1300

12. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, detaliu

13. Giunta Pisano, *Crucifixul de la Santa Maria degli Angeli*, detaliu

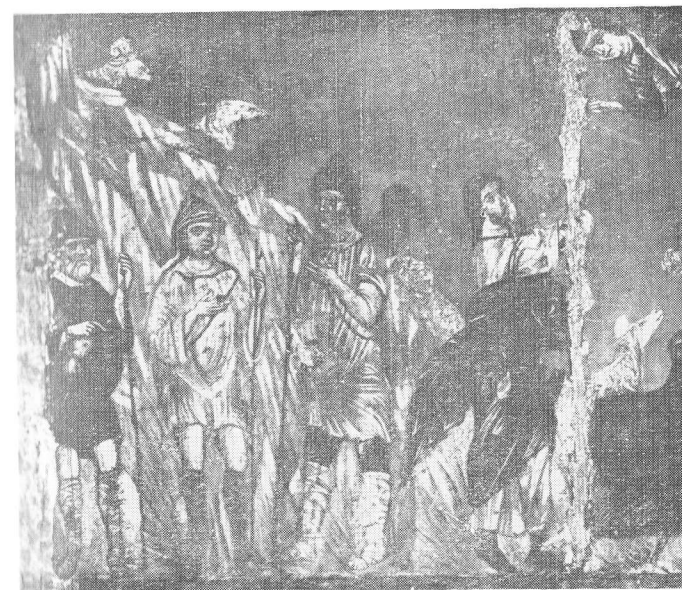


14. Cimabue, *Crucifixul de la Santa Croce*, către 1285—1290, detaliu

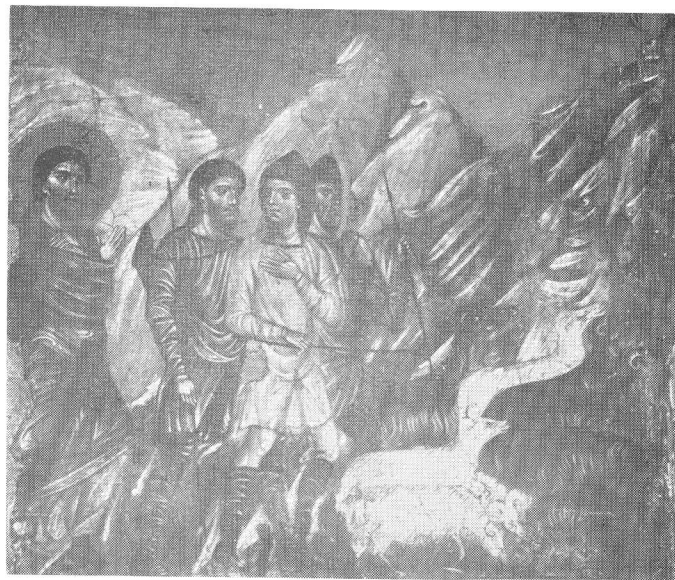


15. Maestru anonim, *Martiriul Sfintului Dimitrie*, 1291—1292

16. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, detaliu, *Ioachim între păstori*



17. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, detaliu, *Întoarcerea lui Ioachim*



18. Maestru anonim din Pisa, *Icoana Sfintei Ecaterina din Alexandria*, către 1250, detaliu *Înmormintarea Sfintei Ecaterina*



19. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, detaliu, *Întilnirea dintre Ana și Ioachim*

20. Maestrul de la San Martino (?), *Exultet nr. 15*, detaliu, către 1290





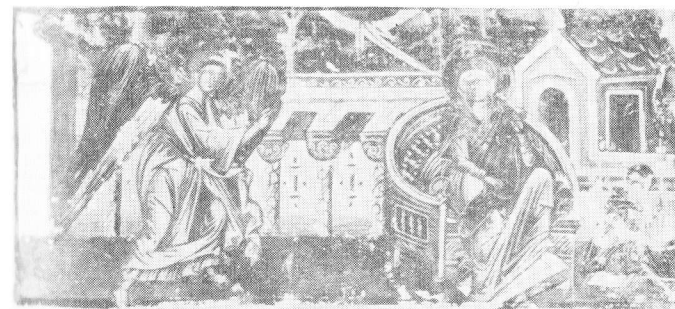
1. Maestru anonim
sicilian, *Fecioara
cu Pruncul*, între
1295—1300 (odini-
oară în colecția
Khan)

22. Maestru anonim
pisano-sicilian, *Fecioara
cu Pruncul*,
între 1295—1300

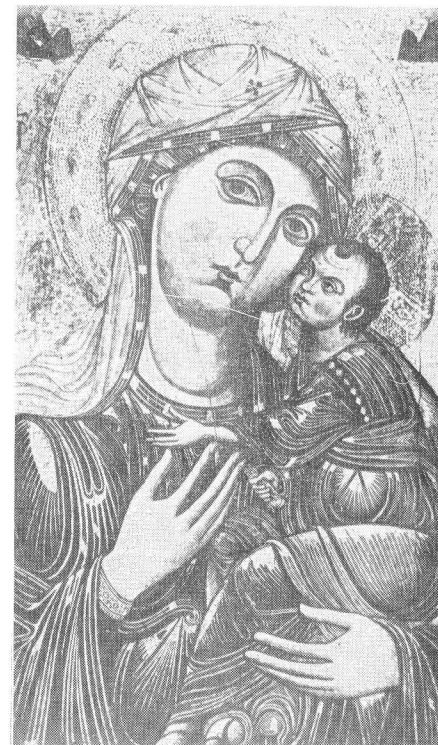




23. Maestru anonim, *Iristos și discipolii săi la Emaus*, între 1180—1194



24. Miniaturist anonim, *Bunavestire*, pagină dintr-o *Evangelie miniată*, sfârșitul secolului al XIII-lea



25. Maestru anonim, *La Madonna dei Mantellini*, între 1230—1240



26. Maestrul de la San Martino, *Sfinta Ana cu Fecioara copil*, către 1280

27. Maestru anonim sicilian, *Fecioara cu Pruncul*, către 1260



28. Maestru anonim sicilian, *Fecioara cu Pruncul*, între 1295—1300 (odinioară în colecția Duveen)



29. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu

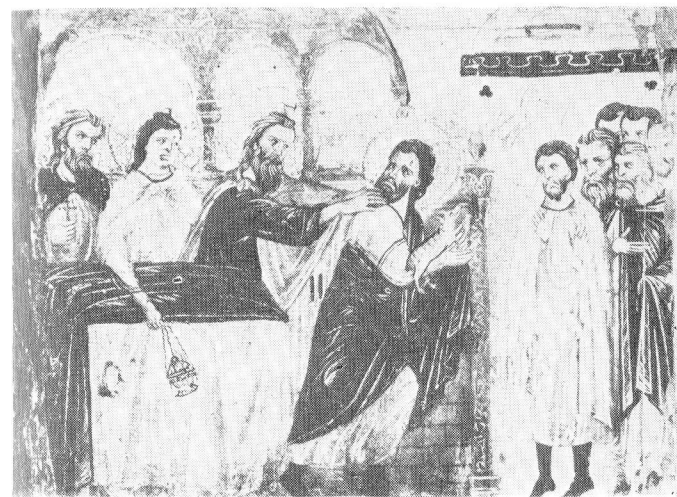


30. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu



31. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu

32. Maestru de la San Martino, *Maestà*, detaliu, *Ioachim izgonit din templu*



33,34. Cimabue, *Madona de la Santa Trinita*, detalii

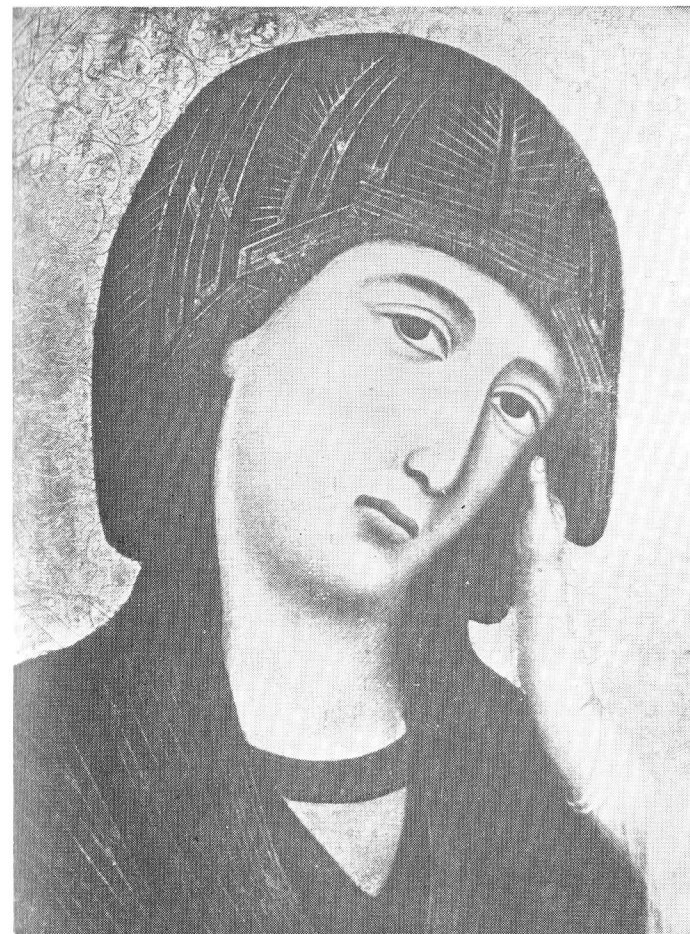




35. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu



36. Maestru anonim sicilian, *Fecioara cu Pruncul*, detaliu



37. Duccio di Buoninsegna, *Madona de la Crevole*, către 1280, detaliu



38. Maestru anonim, *Un arhanghel*, către mijlocul secolului al XII-lea



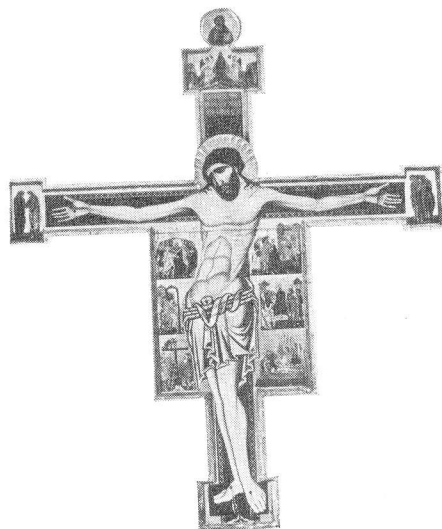
41, 42. Maestru anonim sicilian, *Fecioara cu Pruncul*, detalii



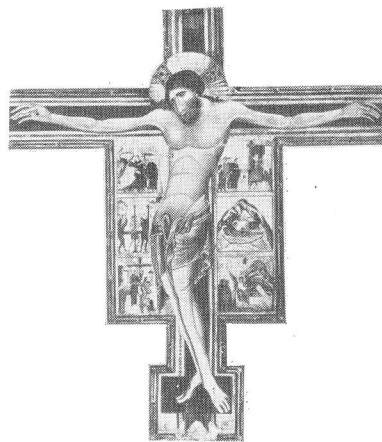
39, 40. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detalii



43. Duccio di Buoninsegna, *Madona de la Crevole*, detalii

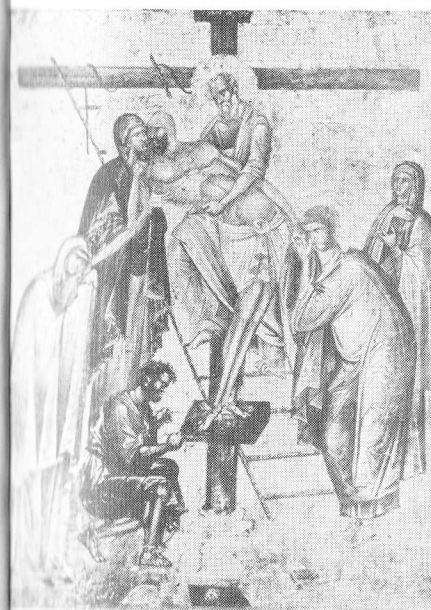


44. Coppo di Marcovaldo, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, către 1260



45. Salerno di Coppo și Coppo di Marcovaldo, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, 1274

46. Salerno di Coppo și Coppo di Marcovaldo, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, detaliu, *Coborirea de pe cruce*



47. Maestru anonim grec, *Coborirea de pe cruce*, a doua jumătate a secolului al XIII-lea

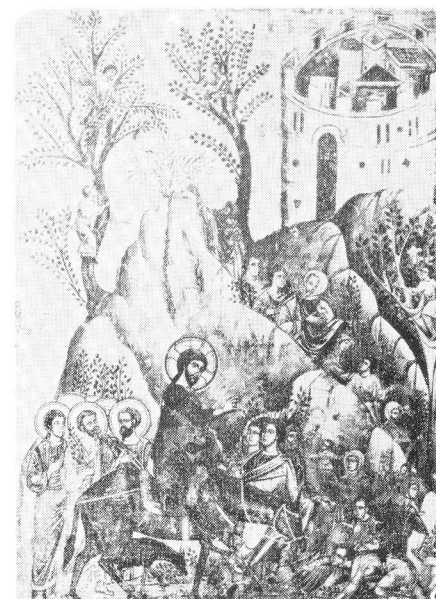


48. Guido da Siena,
Maestà, 1221

49. Duccio di Bu-
oninsegna, *Fecioara
cu Pruncul*, către
1300

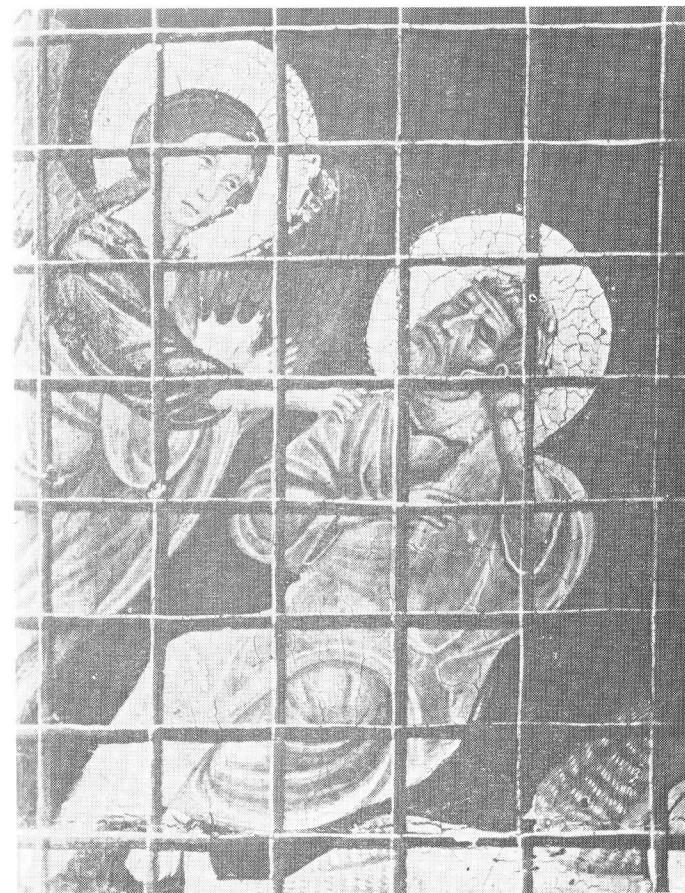


50. Maestru anonim
din școala lui Guido
da Siena, *Judecata
de apoi*, către 1270,
detaliu



51. Maestru anonim
din școala lui Guido
da Siena, *Tripti-
cul nr. 8*, către 1270,
detaliu, *Intrarea în
Ierusalim*

52. Maestrul Sfin-
tului Petru, *Altarul*
Sfintului Petru,
între 1270—1275



53. Maestrul Sfintului Petru, *Altarul Sfintului Petru*, detaliu,
Sfintul Petru eliberat din închisoare

54. Miniaturist bizantin anonim, *Miracolul Arhanghelului Mihail la Chonae*, pagină din *Menologul lui Vasile al II-lea*, către 985



55. Duccio di Buoninsegna, *Maestà* 1308—1311, detaliu, *Chemarea lui Petru*



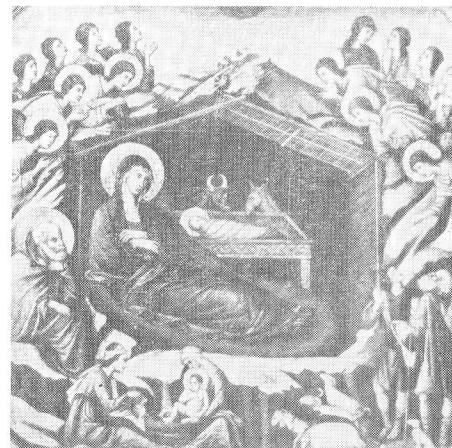
56. Maestrul Sfintului Petru, *Altarul Sfintului Petru*, detaliu, *Chemarea lui Petru*



57. Maestrul Sfintului Petru, *Altarul Sfintului Petru*, detaliu, *Nașterea lui Hristos*

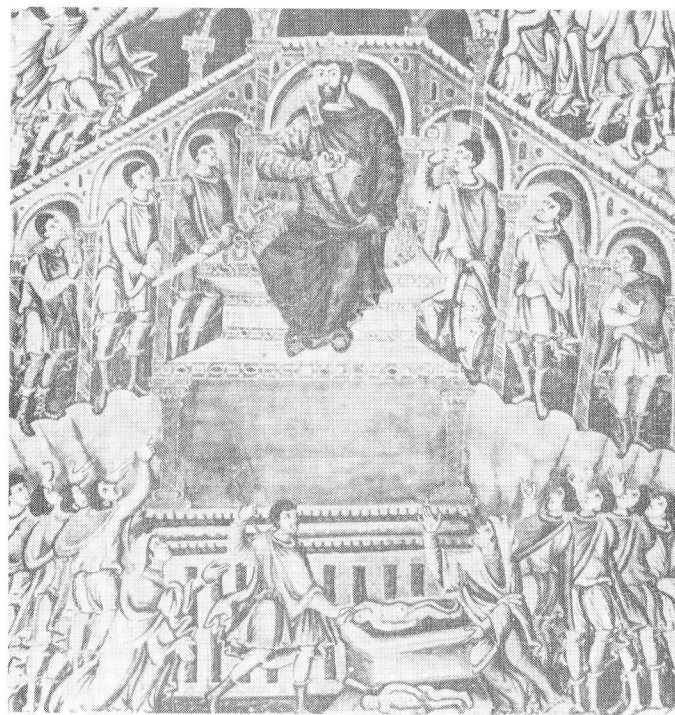


58. Maestru anonim din școala lui Guido da Siena, *Nașterea lui Hristos*, către 1270



59. Duccio di Buoninsegna, *Maestà* detaliu, *Nașterea lui Hristos*

60. Miniaturist anonim, *Judecata lui Solomon*, pagină din *Biblia de la San Paolo fuori le mura*, între 869—870



61. Maestrul Sfintului Ioan Botezătorul, *Altarul Sfintului Ioan Botezătorul*, către 1275



62. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, partea anterioară





63. Artist anonim, *Portretul sebastocratorului Kaloian*, 1259



64. Maestrul Sfin-
tului Ioan, *Icoana*
Sfintului Francisc,
către 1275—1280,
detaliu



65. Maestrul Sfin-
tului Ioan, *Altarul*
Sfintului Ioan, de-
taliu



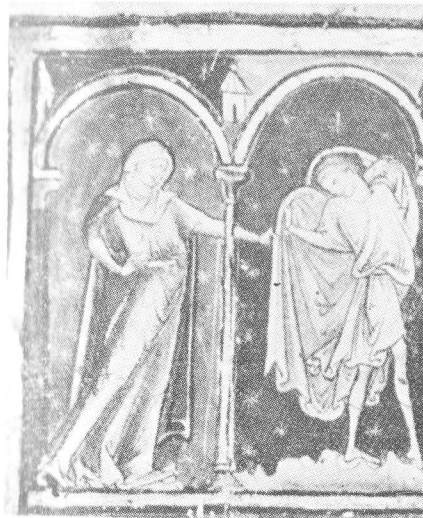
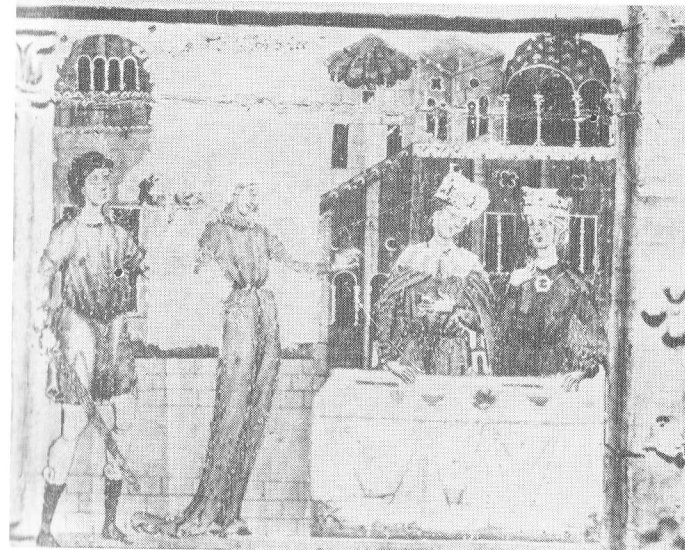
66. Villard de Hon-
necourt, *Livre de*
Portreiture, quaterno
IV, către 1235, de-
taliu

67. Maestrul Sfin-
tului Ioan, *Icoa-
na Sfantului Ioan*,
detaliu



68. Maestrul Sfin-
tului Ioan, *Icoana
Sfantului Francisc*,
detaliu

69. Maestrul Sfantului Ioan, *Altarul Sfantului Ioan*, detaliu,
Dansul Salomeei

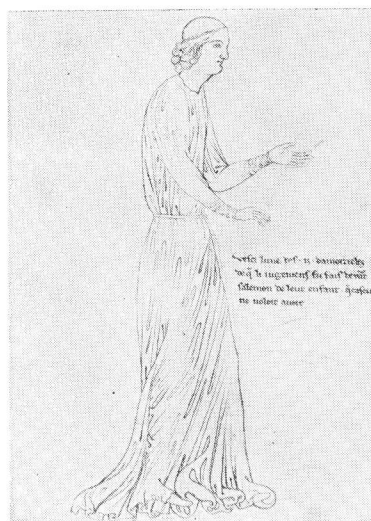


70. Miniaturist
anonim, *Iosif și
nevesta lui Putifar*,
pagină din *Psaltirea
de la Trinity Col-
lege din Cambridge*,
între 1220—1245,
detaliu



71. Miniaturist anonim, *Dansul Salomeei*, pagină dintr-un manuscris de la Biblioteca de Stat din München, secolul XI

72. Villard de Honecourt, *Livre de Portreiture*, *quaternio II*, către 1235 studiu pentru *Judecata lui Solomon*



73. Maestrul Sfintului Ioan, *Altarul Sfintului Ioan*, detaliu

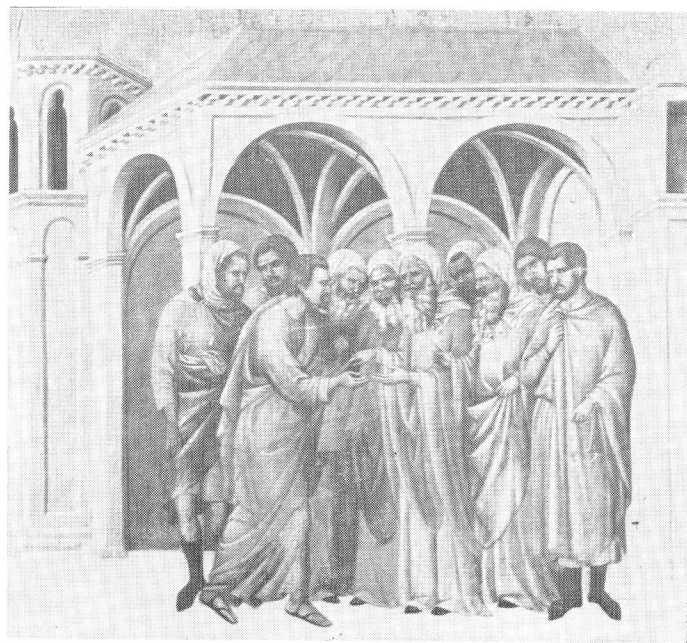
74. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu din *Fuga în Egipt*



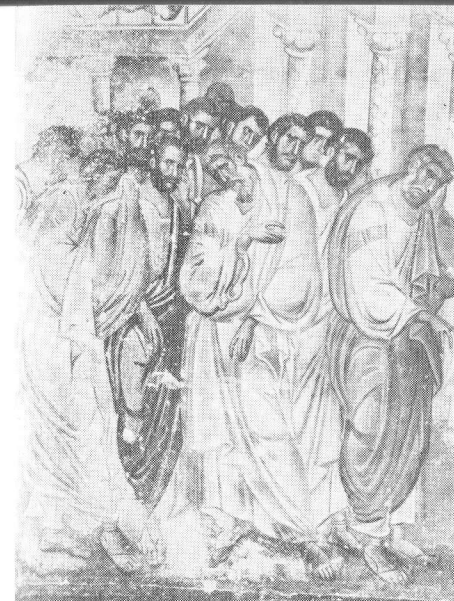
75. Maestrul Sfintului Ioan, *Icoana Sfintului Ioan*, detaliu, *Sfintul Ioan și Îngerul*



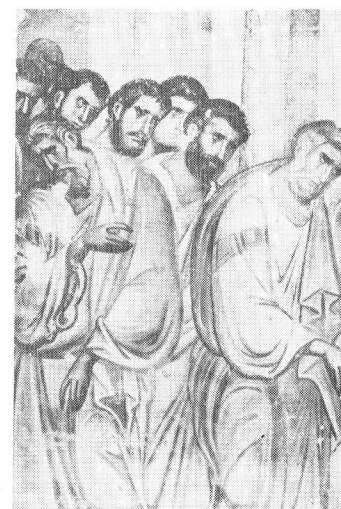
76. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Vinzarea lui Iuda*



77. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu din *Vinzarea lui Iuda*



78. Maestru anonim, *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu, către 1265



79,80 Maestru anonim, *Adormirea Maicii Domnului*, detalii



81. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Isus pe Muntele Măslinilor*



82. Miniaturist anonim, *Cei șapte tineri din Efes*, pagină din *Menologul lui Vasile al II-lea*, către 985

83. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Învierea lui Lazăr*



84. Artist anonim, *Învierea lui Lazăr*, fildeș, secolul al X-lea

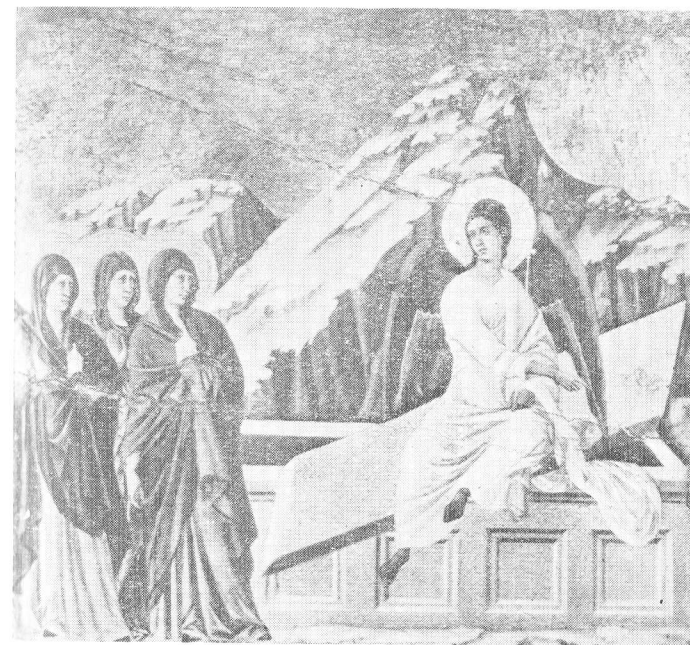


85. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Spălarea picioarelor*

86. Artist anonim, *Spălarea picioarelor*, către 1300



87. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Cele trei Marii la Mormânt*



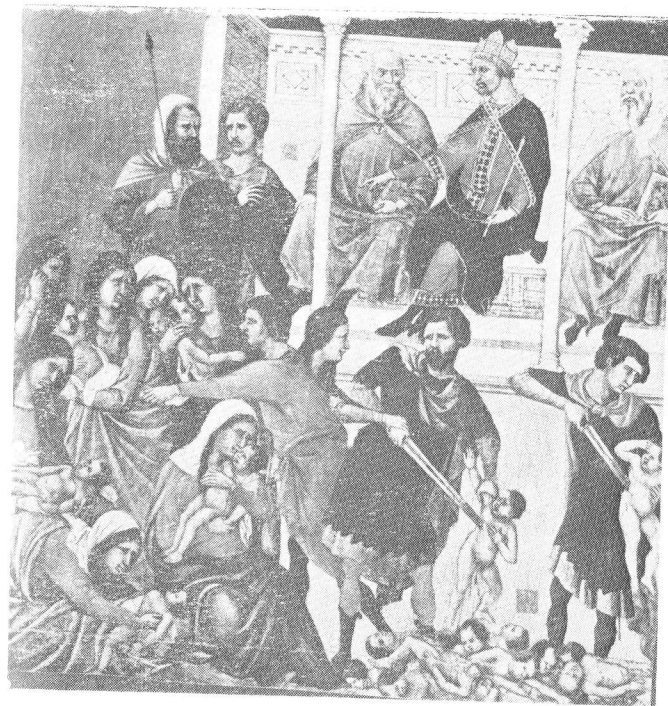


88. Miniaturist anonim, *Orașul Ai* pagină din *Rotulul lui Giosua*, prima jumătate a secolului al X-lea



89. Artist anonim, *Cele trei Marii la Mormint*, între 1230—1236

90. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Uciderea Pruncilor*



91. Miniaturist anonim, *Sfintul Marcu Evanghelistul*, pagină dintr-o *Evanghelie* de la sfârșitul secolului al XIII-lea



92. Duccio di Buoninsegna, „mica Maestà”, către 1300

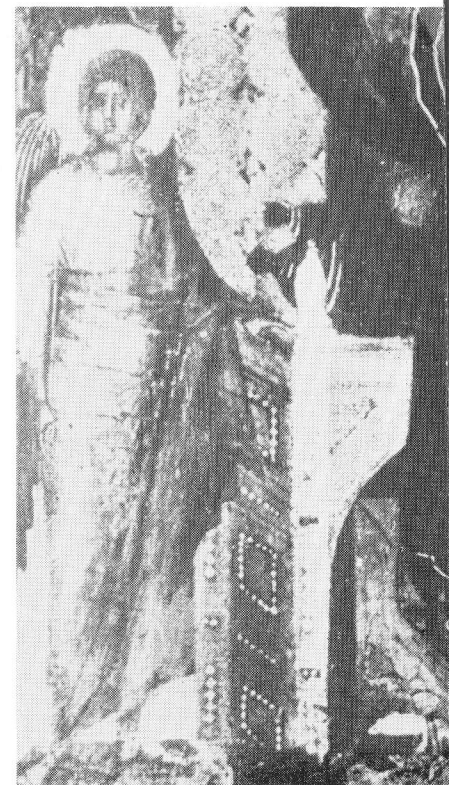


93. Artist anonim, *Sfinta Ana cu Fecioara copil*, icoană în mozaic, sfârșitul secolului al XIII-lea



94. Artist anonim, *Hristos Pantocrator*, sfârșitul secolului al XIII-lea

95. Duccio di Buoninsegna, „mica Maestà”, detaliu



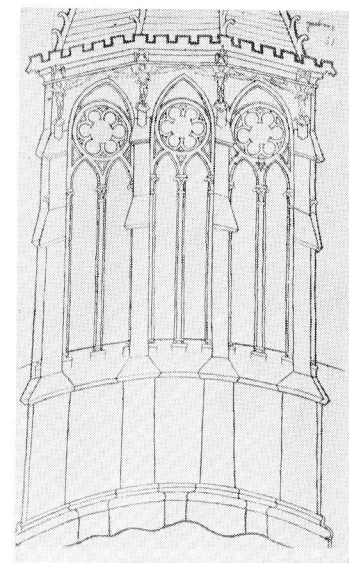
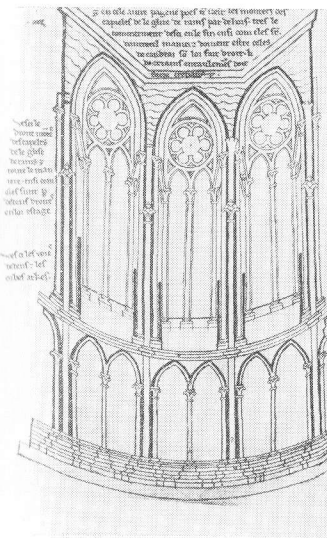
96. Artist anonim, *Coborirea de pe cruce*, începutul secolului al XIII-lea



97. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Coborirea de pe cruce*

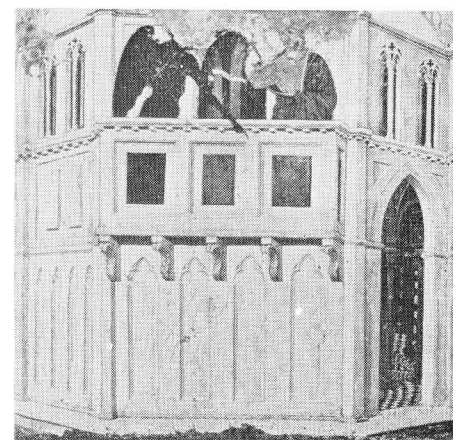


98. Villard de Honnecourt, *Capelă din corul Catedralei din Reims*, exterior, pagină din *Album*, către 1235



99. Villard de Honnecourt, *Capelă din corul Catedralei din Reims*, interior, pagină din *Album*, către 1235

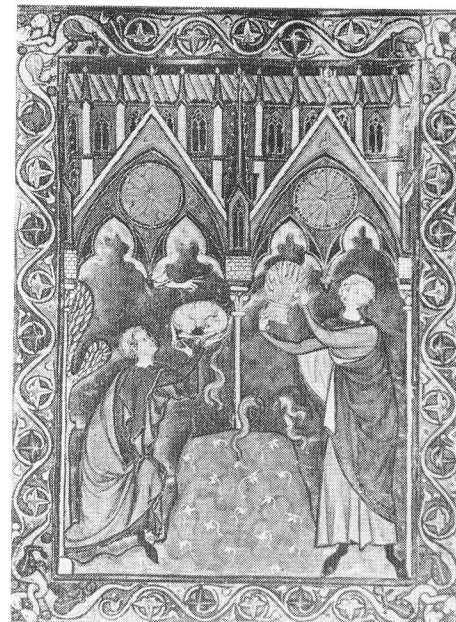
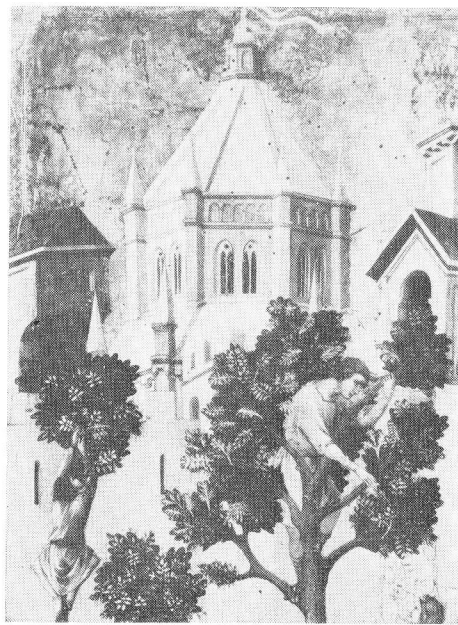
100. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Tentațiunea din Templu*



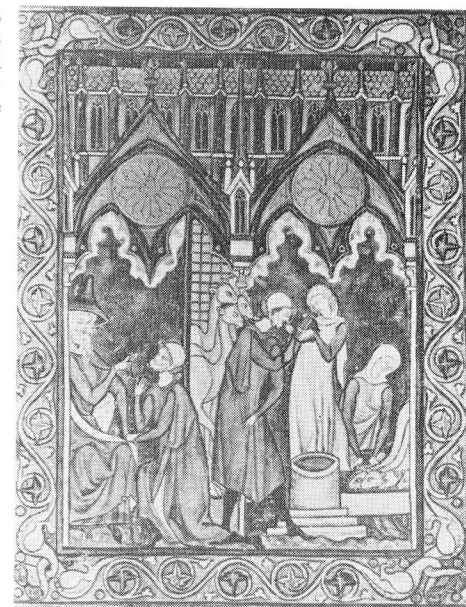
101. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Hristos între Învățați*



102. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu din *Intrarea în Ierusalim*



103. Miniaturist anonim, *Cain și Abel*, pagină din *Psaltirea Sfintului Ludovic*, între 1252—1270



104. Miniaturist anonim, *Abraham și Rebecca*, pagină din *Psaltirea Sfintului Ludovic*, între 1252—1270

105. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Nunta din Caana*

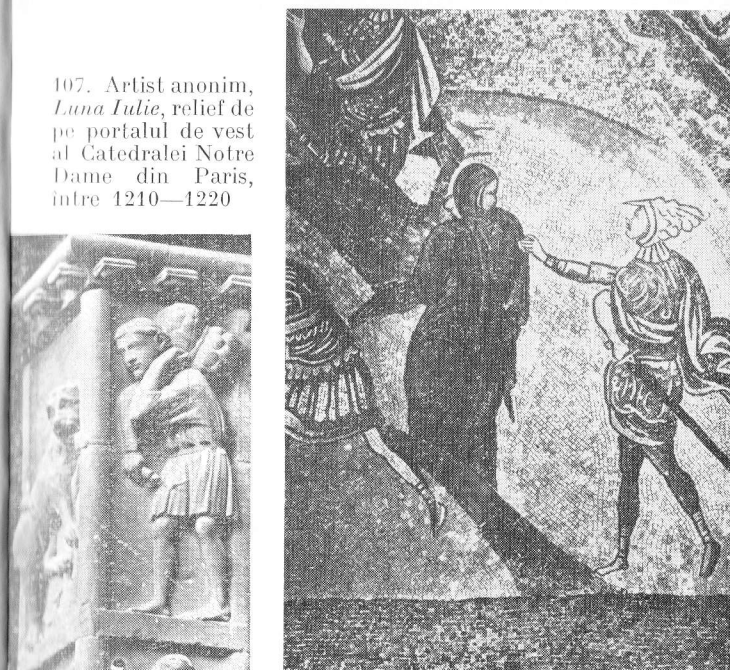


106. Artist anonim, *Despărțirea dintre Sfântul Iosif și Fecioara Maria*, detaliu, 1315—1320



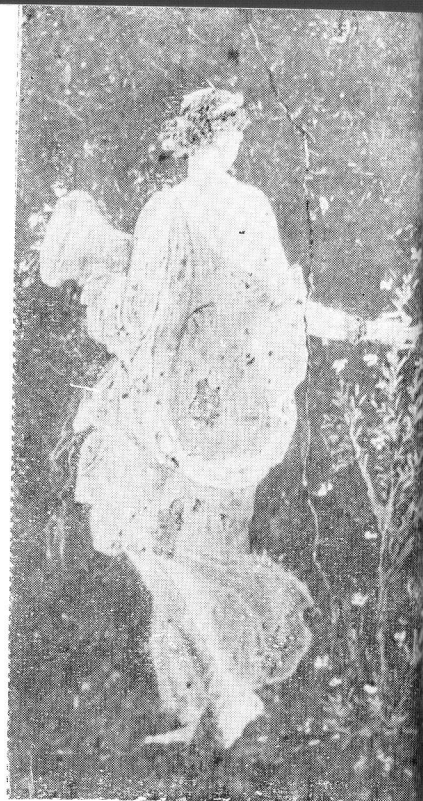
108. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu din *Lepădarea lui Petru*

109. Artist anonim, *Uciderea pruncilor*, detaliu, între 1315—1320



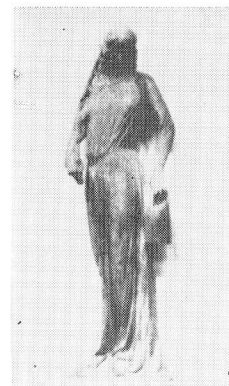
107. Artist anonim, *Luna Iulie*, relief de pe portalul de vest al Catedralei Notre Dame din Paris, între 1210—1220

110. Maestrul Sfin-
tului Ioan, *Altarul
Sfintului Ioan Bote-
zătorul*, detaliu din
*Nașterea Sfintului
Ioan*



111. Artist anonim,
Flora, frescă din Sta-
bial, secolul I e.n.

112. Artist anonim,
Sinagoga, Catedra-
la din Strasbourg,
1225—1230



113. Duccio din Buoninsegna, *Madona
Franciscanilor*, 1295—1300



114. Miniaturist anonim, *Închinarea Magilor*, pagină din *Menologul lui Vasile al II-lea*, către 985



115. Miniaturist anonim, *Închinarea Magilor*, pagină din *Predica Nașterii lui Ioan din Damasc*, secolul al XI-lea

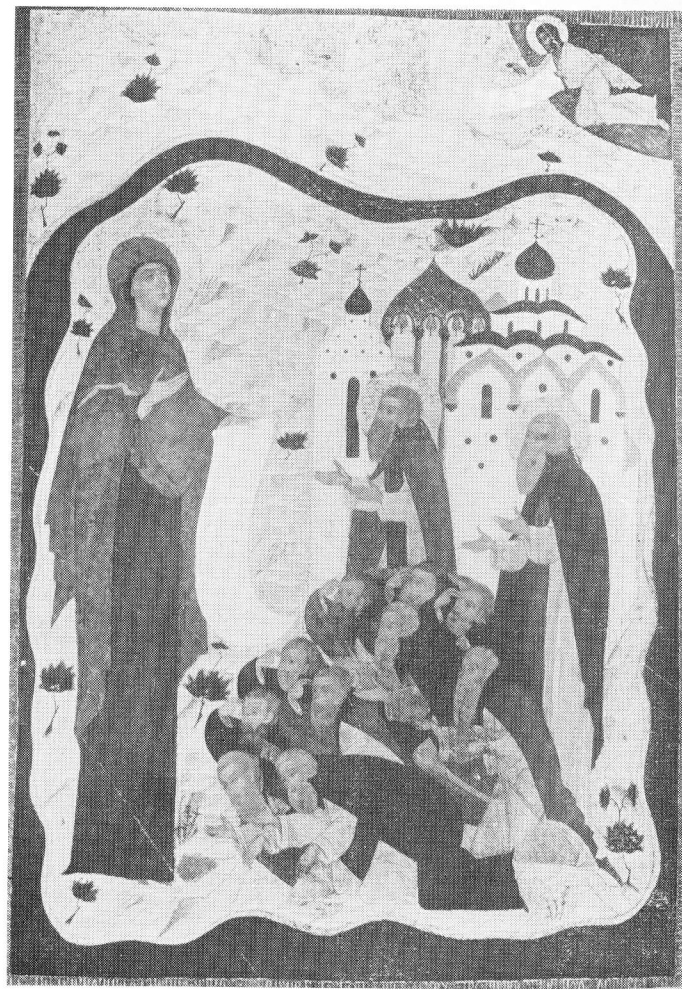


116. Miniaturist anonim, *Fecioara cu Pruncul adorată de un călugăr*, pagină din *Cartea de rugăciuni a lui Henry of Chichester*, mijlocul secolului al XIII-lea.

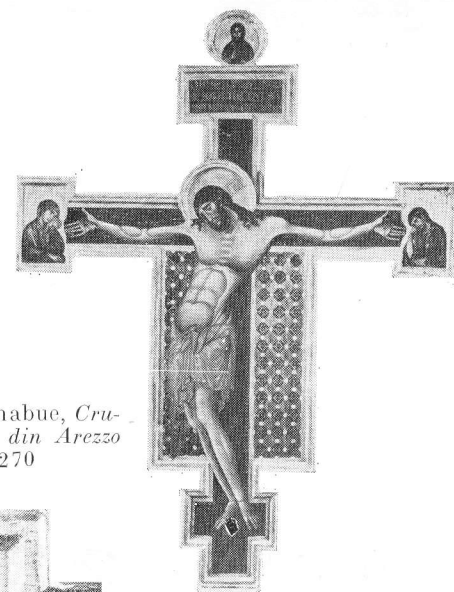
117. Miniaturist anonim, *Fecioara cu Pruncul adorată de un călugăr*, pagină din *Historia Anglorum* a lui Matthew Paris, înainte de 1259

118. Artist anonim, *Vitrăliul Domului din Lyon*, detaliu, *Leoaica și trei pui de lei*, mijlocul secolului al XIII-lea





119. Artist anonim, *Icoana Fecioarei Maria iubitoare de Dumnezeu și scene din viața Sfinților Zosima și Savatti*, 1545, detaliu partea centrală



120. Cimabue, *Crucifixul din Arezzo* către 1270

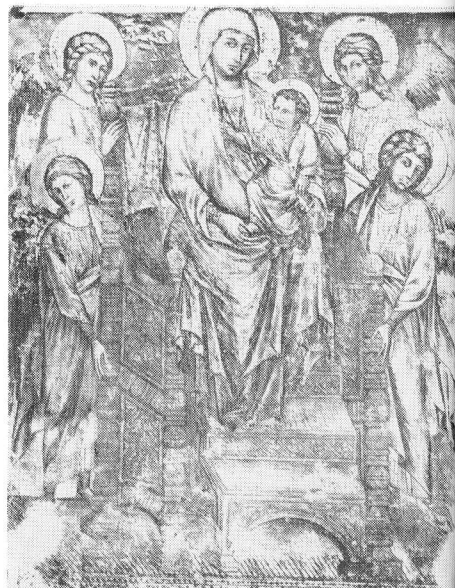


122. Cimabue, *Crucifixul din Arezzo*, detaliu, *Sfintul Ioan Evanghelistul*

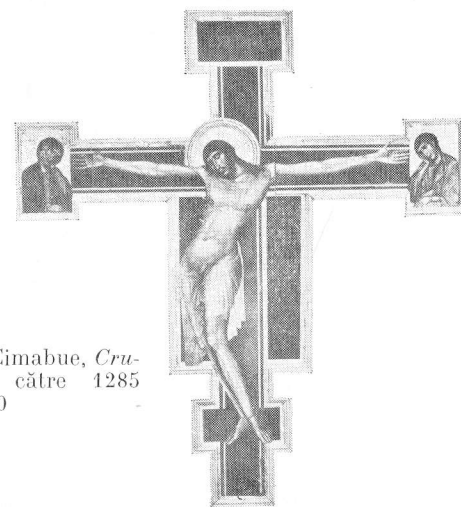
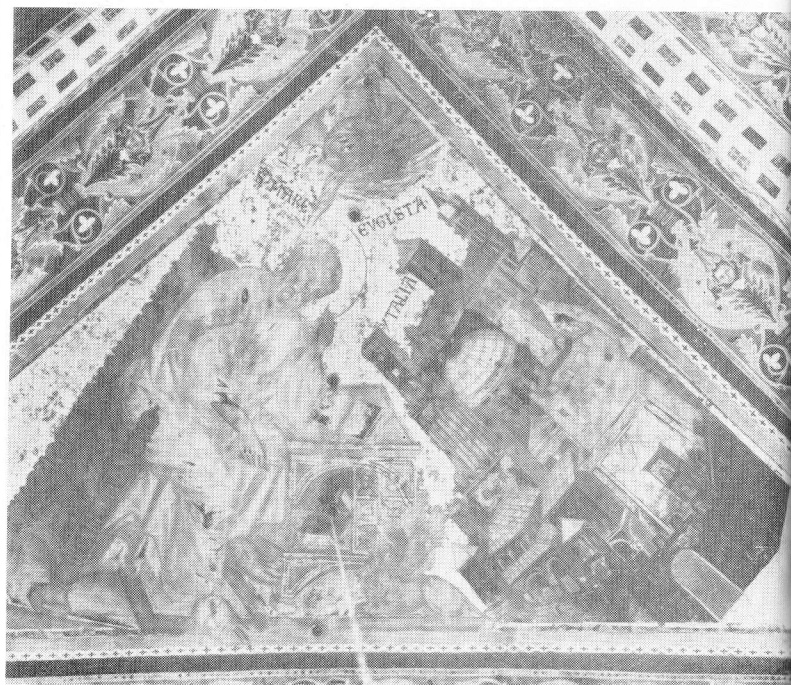
121. Cimabue, *Crucifixul din Arezzo*, detaliu, *Sfinta Maria*



123. Cimabue,
Maestà, către 1275
—1280 Assisi



124. Cimabue, pîn-
za de boltă cu *Evan-*
ghelistul Marcu și
Italia, 1280—1282



125. Cimabue, *Cru-*
cifix, către 1285
—1290



126. Cimabue, „ma-
rea *Crucificare*”,
1280—1282, Assisi

127. Giotto, *Viziunea carului de foc*,
detaliu, 1297—1300



128. Giotto, *Funeralele Sfintului Francisc*,
detaliu, către 1317

129. Elev al lui Giotto, *Învieerea*,
detaliu, 1297—1300



130. Cimabue, *Crucefisul din Arezzo*,
detaliu *Hristos binecuvintind*

131. Cimabue și elevii săi, *Înger*,
1280—1282

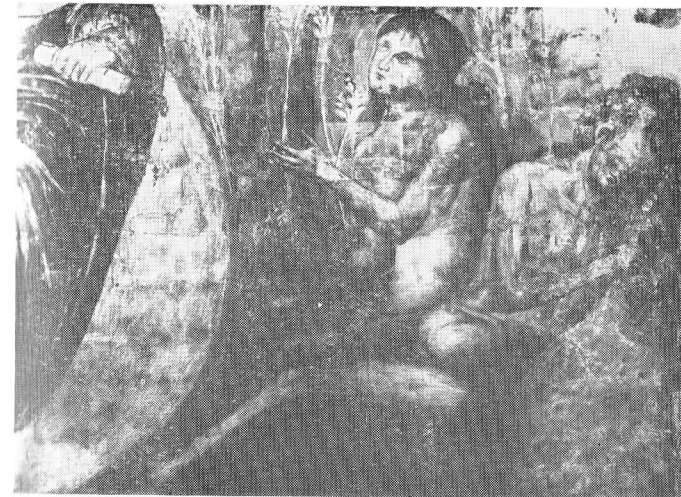


132. Cimabue, *Înger*, 1280—1282

133. Miniaturist umbro-roman, *Geneza*, pagină din *Biblia de la Panteon*, secolul al XII-lea



134. Artist roman, *Nașterea Evei*, după 1291



136. Artist roman, *Păcatul original*, detaliu, după 1291



135. Artist roman, *Crearea lui Adam*, după 1291

137. Memmo di Filippuccio, *Nobili Vinători*, către 1291



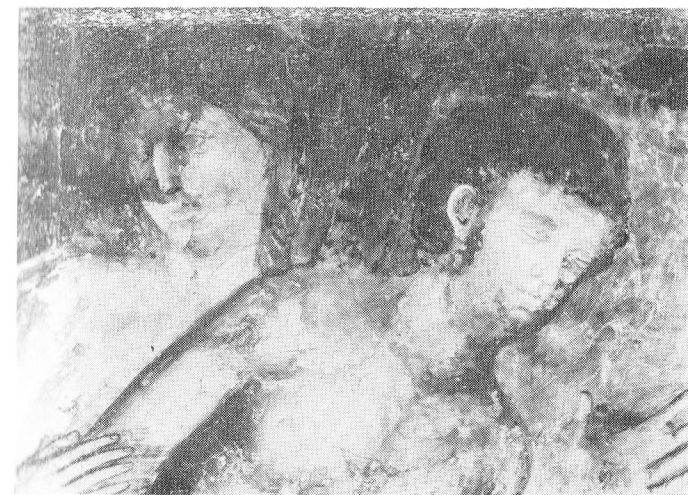
138. Memmo di Filippuccio, *Izgonirea din Rai*, către 1297



139. Memmo di Filippuccio, *Altarul din Oristano*, detaliu *Sfintul Ioan Evangelistul*, către 1300



140. Memmo di Filippuccio, *Altarul din Oristano*, detaliu *Sfinta Elena* (?), către 1300



141. Memmo di Filippuccio, *Izgonirea din Rai*, detaliu



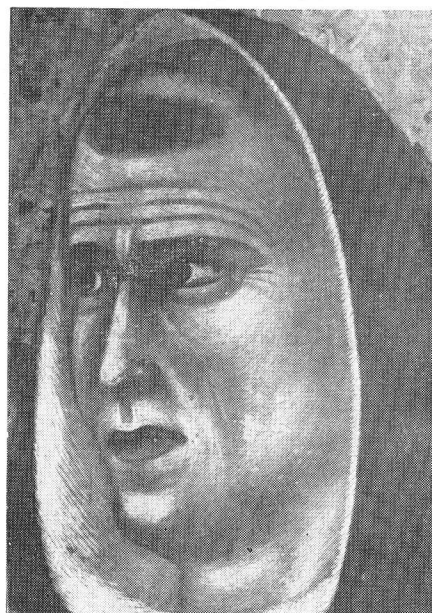
142. Maestru roman
și Memmo di Filip-
puccio, *Purtarea*
crucii, 1297—1300



143. Memmo di Filip-
puccio, *Purtarea*
crucii, detaliu



144. Memmo di Filippuccio, *Purtarea crucii*, detaliu



145. Giotto, *Predica în fața papei Honorius al III-lea*, detaliu, între 1297—1300



146. Memmo di Filippuccio, *Altarul de la Oristano*, detaliu Sfințul Francisc

147. Memmo di Filippuccio, *O martiră*, între 1297—1300



148. Memmo di Filippuccio, *Altarul de la Oristano*, detaliu, *O sfință*



149 Memmo di Filippuccio, *Răstignirea*, între 1297—1300

150. Memmo di Filippuccio, *Răstignirea*, detalii



151. Memmo di Filippuccio, *Fecioara cu Pruncul*, după 1300

152. Memmo di Filippuccio, *Răstignirea*, detaliu



153. Memmo di Filippuccio, *Altarul de la Oristano*, detaliu *Sfinta Dorotea* (?)



154. Memmo di Filippuccio, *Minunile Sfintului Nicolae*, detaliu 1305



155. Memmo di Filippuccio, *Scenă erotică*, detaliu, după 1300

156. Duccio di Buoninsegna, *Madona de la Crevole*, către 1280



157. Maestru anonim, *Fecioara cu Pruncul*, între 1280—1290



158. Maestru anonim, *Fecioara cu Pruncul*, între 1280—1290



159. Cimabue,
Maestà, către 1290
—1295, Bologna



160. Maestru anonim,
Fecioara cu Pruncul, către 1290



161. Maestru anonim,
Fecioara cu Pruncul, către 1295

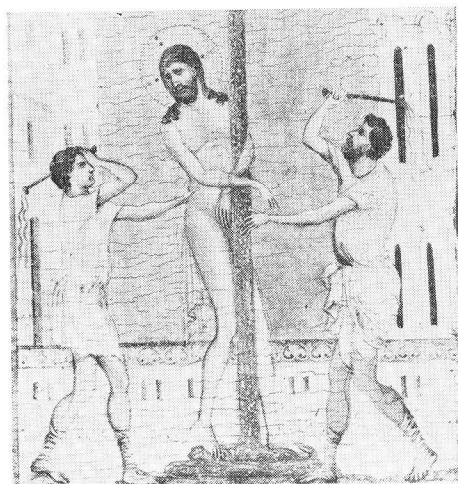


163. Maestru din
atelierul Maestrului
Magdalenei, *Fecioara cu Pruncul*,
către 1295, frag-
ment

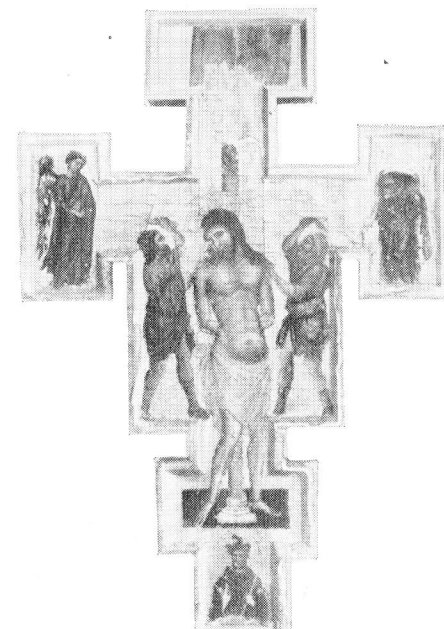


162. Maestru anonim,
Fecioara cu Pruncul, către 1295

164. Maestru anonim,
Biciuirea lui Hristos, către 1290

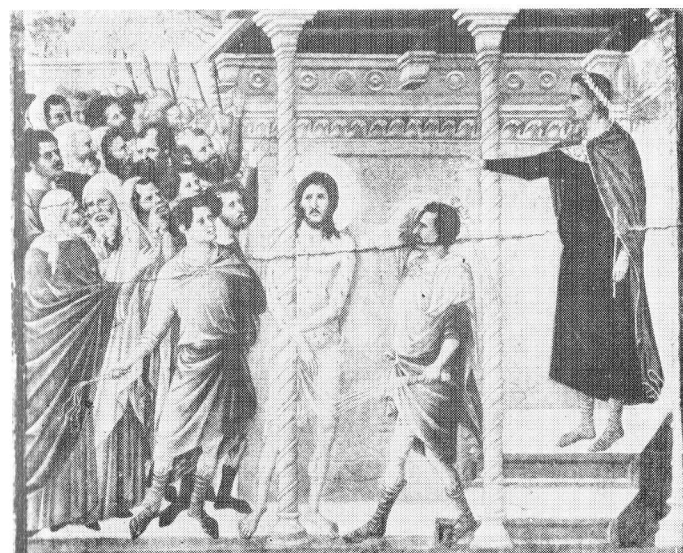


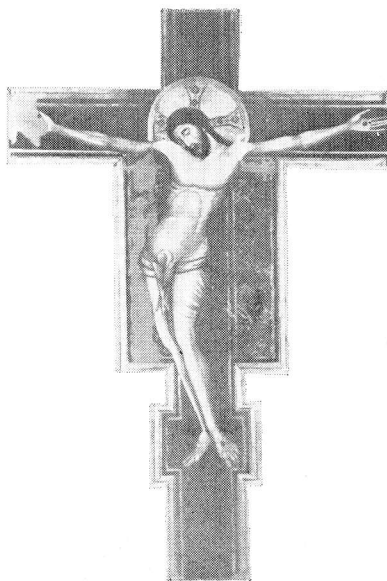
165. Maestru sienez
anonim, *Biciuirea
lui Hristos*, a doua
jumătate a seco-
lului al XIII-lea



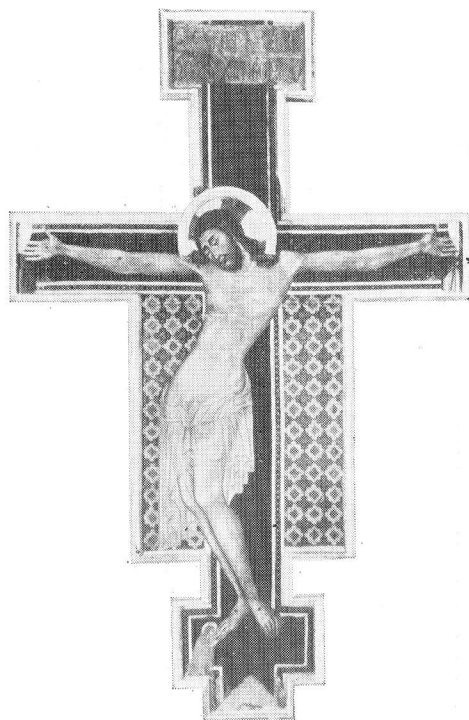
166. Maestru anonim din Umbria, *Crucifix cu reprezentarea
biciuirii lui Hristos*, către 1290—1300

167. Duccio di Buoninsegna, *Maestà* (detaliu) *Biciuirea lui Hristos*

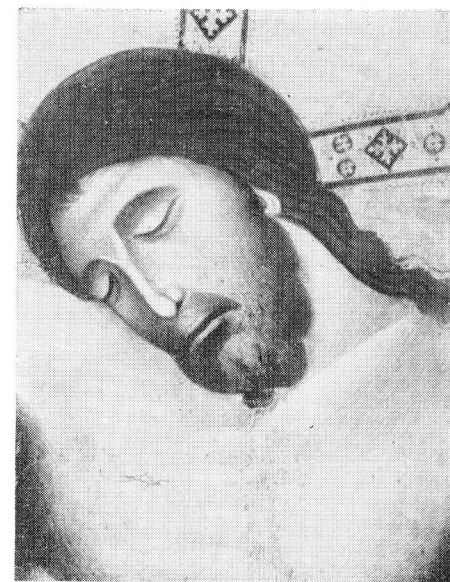




168. Maestru anonim, *Crucifixul de la Grosseto*



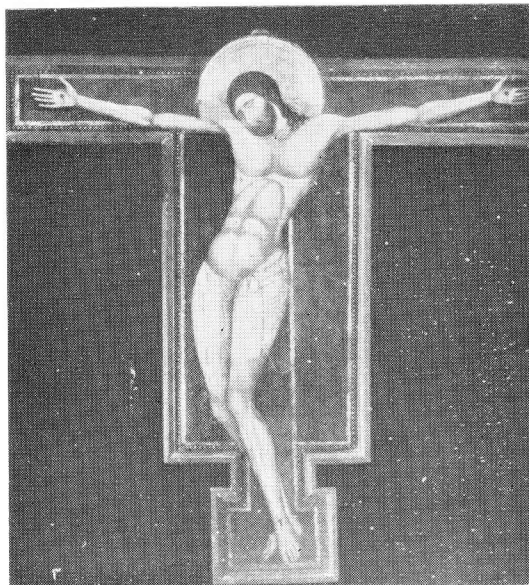
169. Maestru anonim, *Crucifixul de la Carmine*, către 1290—1295



170. Maestru anonim, *Crucifixul de la Grosseto* (detaliu)

171. Maestru anonim, *Crucifixul de la Carmine* detaliu



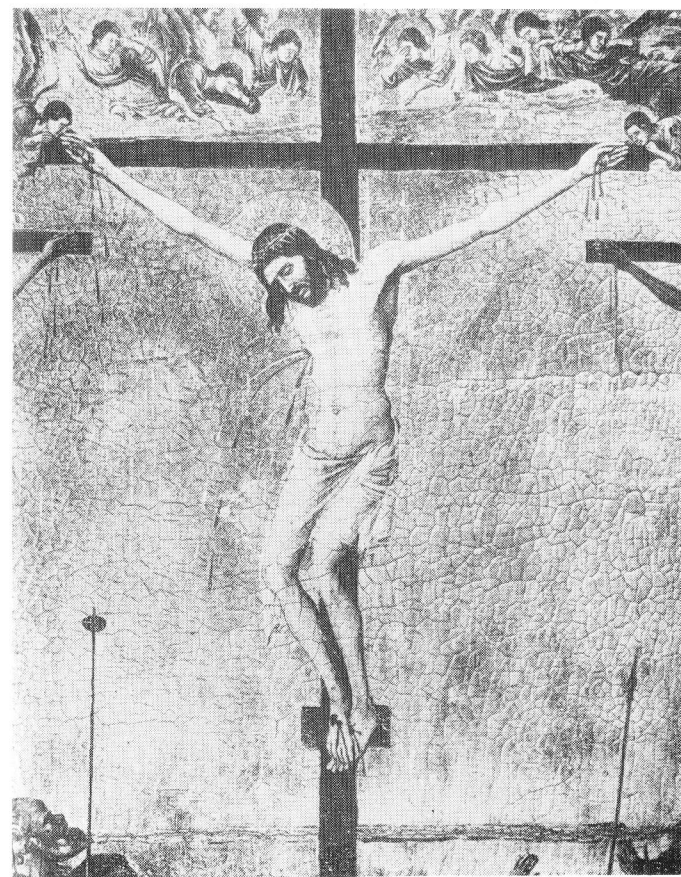


172. Maestru anonim, *Crucifix*, către 1290—1300



173. Maestru anonim, *Crucifix*, către 1290

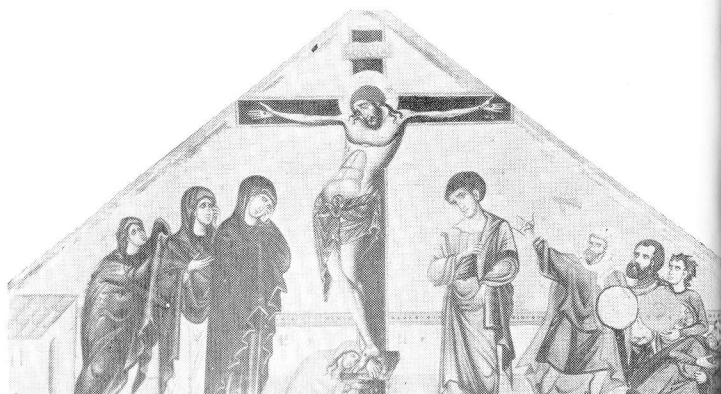
174. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu din *Răstignirea*



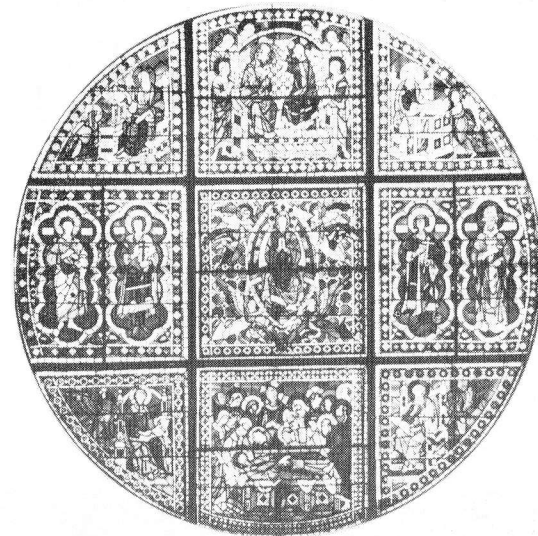


175. Maestru anonim din școala lui Guido da Siena, *Dipticul Preafericitului Gallerani*, detaliu

176. Maestru anonim din școala lui Guido da Siena, *Răstignirea*



177. Duccio di Buoninsegna, *Vitraliul Catedralei din Siena*, 1287—1288

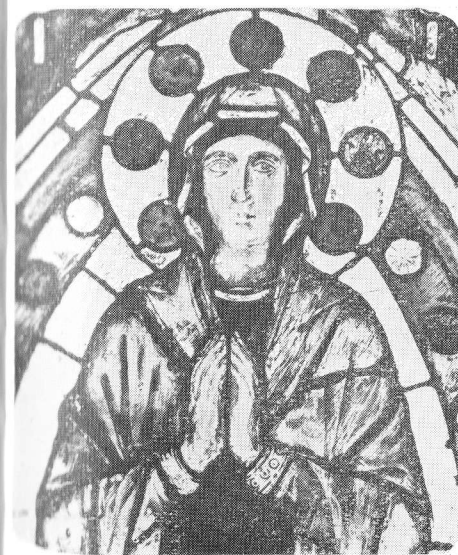


178. Duccio di Buoninsegna, *Vitraliul Catedralei din Siena*, detaliu *Încoronarea Fecioarei*



179. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu

180. Duccio di Buoninsegna, *Vitraiul Catedralei din Siena*, detaliu



181. Duccio di Buoninsegna, *Vitraiul Catedralei din Siena*, detaliu



182. Duccio di Buoninsegna (?), *Maestà* (?), detaliu, *Un înger*



183. Maestrul de la Badia ad Isola, *Fecioara cu Pruncul*, începutul secolului al XIV-lea



184. Maestrul de la Badia ad Isola, *Maestrà*, începutul secolului al XIV-lea

185. Maestrul de la Badia ad Isola, *Fecioara cu Pruncul*, începutul secolului al XIV-lea



186. Maestrul de la Badia ad Isola, *Maestrà*, începutul secolului al XIV-lea



187. Maestrul de la Badia ad Isola, *Fecioara cu Pruncul* nr. 583, începutul secolului al XIV-lea

franciscane, aniconism însă — așa cum s-a demonstrat — pur teoretic.²³⁷

După ultimele cercetări, putem deci spune că transeptul bisericii superioare a Basilicii San Francesco din Assisi a fost decorat de Cimabue și de școala sa după moartea lui Niccolò al III-lea, într-un arc de timp care merge din 1280 până în 1283. Ar trebui acum stabilită cu aceeași precizie data lucrărilor de decorare ale navei.

În 1288 avem dovada continuării decorării transeptului: vitraliul unde Kleinschmidt a găsit înscris numele lui Niccolò (al IV-lea).²³⁸ Nu vedem nici un impediment în acceptarea părerii consacrate care vede consecuția lucrărilor de la Assisi în progresia obișnuită: de la transept spre intrare.²³⁹ În navă prevalează în mod cert meșterii din Roma, parte din care începuseră să lucreze la Assisi încă din transept sub conducerea lui Cimabue.²⁴⁰ Când începe cu precizie decorarea navei? Credem că, data cea mai plauzibilă este posterioară lui 1291. Bula lui Niccolò al IV-lea din 1288, care îngăduia folosirea pomenilor pentru decorație, nu fusese desigur emisă fără motiv. Pentru a emite o astfel de bulă înseamnă că noi lucrări de decorație se prevedeau pentru următorii ani, și că fondurile necesare lipseau. Trei ani ni se pare un timp potrivit pentru a putea strânge banii necesari.²⁴¹ În al doilea rînd știm că, în 1291 Iacopo Torriti lucra la Santa Maria Maggiore, iar în 1295 la San Giovanni in Laterano. După cum s-a observat, din punct de vedere stilistic, bolta primei travee a navei din Assisi e posterioară primului mozaic roman.²⁴² Probabil că, Torriti și elevii săi care lucrează aici rămîn la Assisi între 1292 și 1295, cînd maestrul a fost rechemat la Roma pentru decorarea basilicii lateranense. Marea decorație a navei intră astfel în cadrul programului cultural a primului papă franciscan — Niccolò al IV-lea. Este vorba despre o decorație făptuită fără îndoială sub oblăduirea și sub ochiul atent al Curiei, complet deosebită de spiritul eretic al decorației lui Cimabue, din transept. Pictorii care lucrează

la navă sînt cu toții reprezentanți ai înfloririi picturii romane din Duecento. Scenele din Vechiul și din Noul Testament resimt în primul rînd schemele iconografice ale metropolei care pleacă de la *Bibliile Atlantice* (fig. 133) pentru a se ajunge la Ciclurile din San Giovanni în Porta Latina, Ferentillo și Subiaco. Assisi este în această perioadă adevărat receptacul al celor mai înaintate tendințe din pictura romană.

Lucrările au început probabil după cum e firesc, de la bolta primei travee. Data acestor fresce e deci posterioară lui 1291 și anterioară lui 1295. Un alt element pe care îl putem considera drept sigur în lumina documentelor este sosirea tînărului Giotto în 1296.²⁴³ În acea epocă, maestrul avea abia douăzeci de ani. Lucrează la Assisi pînă (cel tirziu) în 1300 cînd e chemat la Roma pentru a picta în San Giovanni în Laterano fresca *Jubileului*.

În a treia travee la stînga și în cea de a doua la dreapta se observă o bruscă întrerupere a lucrărilor. Credem că, ea se datorează chemării lui Torriti la Roma în 1295. În 1296 sosește Giotto care putea începe lucrul la registrul inferior cu nararea vieții Sfîntului Francisc, chiar dacă registrul median nu era încă decorat. Acesta putea fi locul unor picturi posterioare fără a primejdui pe cele aflate dedesubt. Astfel „Bolta Doctorilor” din ultima travee poate fi posterioară începutului activității la Assisi a lui Giotto, dar e, prin forța împrejurărilor tehnice, obligatoriu anterioară frizei mediane. Știm că „Bolta Doctorilor” e pictată după 1297, data cînd devine oficial cultul „Doctorilor bisericii”. Se deduce de aici că și friza mediană e posterioară acestei date. Aici lucrările puteau să se desfășoare și după plecarea lui Giotto (circa 1300) pentru cea de a treia și cea de a patra travee.²⁴⁴

Putem deci presupune că atît frescele cu Noul și cu Vechiul Testament cît și cele cu Viața Sfîntului Francisc se integrează perfect în expansiunea culturală a Romei și sînt complet opuse ca direcție ideologică frescelor din transept. Duccio nu putea

lucra în anii tinereții sale nici în transept și cu atît mai puțin în navă unde se face simțită prezența unui maestru sienez atent la arta lui Duccio din anii maturității (sîntem în jurul lui 1300).

Pentru a reconstitui consecuția în timp a lucrărilor de decorare ale navei trebuie să notăm compoziția peretelui primei travee. Atît iconografia cît și stilul ne duc imediat cu gîndul spre marile cicluri vetero și neo-testamentare romane. În cea de-a doua travee, acoperită de bolta torritiană, meșterii care lucrează reflectă dezvoltarea aceleiași tradiții metropolitane, reprezentată de frescele din Santa Maria în Vescovio:²⁴⁵ scena cu *Abraham și îngerii* reflectă arta lui Torriti într-un moment al său deosebit de fericit; în cea de a treia travee artiștii romani pictează scenele Vechiului Testament. Intervine apoi întreruperea din 1295. Și într-adevăr: peretele stîng începe într-un mod foarte tradiționalist cu *Nunta din Caana*. Calitatea crește în cea de a doua travee, unde lucrările se opresc. E greu de precizat dacă și în cea de a treia travee la stînga artiștii din cercul lui Torriti au avut timp să picteze scena *Fugii în Egipt* și a *Prezentării în Templu*, dat fiind faptul că azi ele sînt complet distruse. Rămîne ca cert faptul că, fie la stînga fie la dreapta, în cea de a treia travee intervin noi personalități. Sîntem după 1295. Pe peretele din dreapta — cea de a treia travee — putem spune cu mai mare precizie că ne aflăm după 1297, iar în ultima travee sîntem la fel, tot după 1297.²⁴⁶ Cu un an înainte Giotto începuse probabil să picteze friza inferioară, fapt ce se reflectă și în frescele în cauză reprezentînd scene din viața lui Iacob. Această datare e valabilă și pentru peretele din stînga al ultimei travee. În ceea ce privește cea de a treia travee, peretele din stînga, lucrurile sînt puțin mai complicate. Se poate nota desigur o reminiscență romană în scena *Răstignirii* (fig. 149) (dedusă din scena similară de la Santa Maria în Vescovio) și prezența unui maestru sienez în scena *Calvarului* (fig. 142) Ne aflăm probabil după 1297, ca în frescele de

pe peretele din față și chiar mai mult, putem spune că ne apropiem cu această frescă de 1300, dat fiind faptul că influența lui Giotto se face viu simțită.

Acestea sînt dealtfel frescele la care lucrează un artist sienez care asimilase deja lecția lui Duccio din anii maturității.²⁴⁷ Sîntem înclinați să vedem în acest maestru pe Memmo di Filippuccio, tatăl lui Lippo Memmi și socrul lui Simone Martini, o personalitate a cărei activitate a fost recent reevaluată²⁴⁸ prin meritul lui Enzo Carli și al lui Giovanni Previtali.

Memmo este amintit de documentele arhivei sieneze în 1294 ca activ la Siena și în 1303 ca activ la San Gimignano. Între aceste două date se înscrie fără îndoială perioada activității sale la Assisi, care se poate circumscrie și mai precis între 1297—1300. El pleacă de la momentul ducesc reprezentat de *Madona Franciscanilor*, sau poate mai bine de la cel cunoscut nouă azi prin polipticul n. 28 din Siena și de la potirul pe care Guccio da Mannaia îl execută pe baza unui desen de Duccio. Odată ajuns la Assisi, pe această bază culturală se țese influența lui Giotto, care de acum înainte va fi evidentă în toate operele de la San Gimignano. Motivul, credem, pentru care parte dintre operele lui Memmo di Filippuccio de la Assisi au fost pe rînd atribuite fie lui Duccio fie lui Giotto constă tocmai în această bivalență a culturii maestrului sienez.

Primul istoric de artă care presupune prezența la Assisi a lui Memmo, în rolul de colaborator al lui Giotto la pictarea scenelor din viața Sfintului Francisc, a fost Roberto Longhi.²⁴⁹ Apoi, Previtali²⁵⁰ îi atribuie, pe drept cuvînt, figura unei sfinte în sub-arcușul ușii de intrare și figura Sfintului Anton, din aceeași zonă. Cercetătorul definește cultura lui Memmo cu o expresie extrem de ambiguă: „protoduccism assisiat”. Vorbind însă despre icoana de altar de la Oristano pe care o atribuie în mod just lui Memmo di Filippuccio spune: „... sînt deja duccești busturile de îngeri care amintesc de *Răstignirea* din biserica supe-

rioară; cromatismul cu care e redat chipul sfințelor pare derivat din acela al *Izgonirii din Rai* (fig. 138, 141); traseul „baroc” al draperiilor care cad pe brațul sfînt al Sfintului Ioan (...) derivă din draperiile fluide și ondulate ale personajelor din *Răstignirea* de la Assisi. Se poate presupune că Memmo di Filippuccio a fost ajutorul pe care Duccio l-a luat cu sine de la Siena și care a trecut apoi în cerul lui Giotto, după însărcinarea acestuia cu realizarea scenelor din *Viața Sfintului Francisc*.”

Previtali ni se pare a fi aici la un pas de adevăr. Dacă ar fi luat în considerație cu multă atenție aspectele cronologice ale problemei ar fi descoperit desigur că Memmo nu „s-a exersat” pe scena *Răstignirii* (fig. 149, 150) ci a pictat-o el însuși. Acceptînd cronologia uzată de către Previtali ne aflăm în fața unei contradicții de netrecut: Duccio, tînăr în vîrsta de aproximativ șaptesprezece ani, trebuie să fi sosit la Assisi înspre 1277 însoțit de un elev, probabil cu mult mai tînăr: în vîrstă de vreo șapte ani.²⁵¹ (!?) În al doilea rînd, ipoteza lui Previtali contrazice, fără ca autorul să realizeze acest lucru, propunerea lui Longhi care îi servește drept punct de plecare, adică teza formării lui Duccio la Assisi. E mai mult decît firesc să ne întrebăm: cum putea tînărul de șaptesprezece ani, care era pe vremea aceea Duccio, atît de tînăr încît nici nu se calificase încă drept pictor (așteptînd după expresia lui Longhi — să fie „creat” de către Cimabue) să aducă cu el la Assisi un ajutor, adică un discipol?

Răspunsul nu poate fi decît unul singur: Memmo a sosit la Assisi după 1297 și a rămas în șantierul bisericii superioare pînă spre 1300, dată probabilă a icoanei de altar de la Oristano, unde experiența de la Assisi e deja vizibilă.²⁵²

Operele atribuite pînă acum lui Memmo la Assisi sînt în parte acceptabile și în parte de reverificat. Previtali se ocupă din nou de personalitatea pictorului din San Gimignano în cartea sa despre Giotto,²⁵³ atribuindu-i și alte imagini din Basilica de la Assisi: Sfînta Agnese, o sfîntă

cu frunză de palmier (fig. 147)²⁵⁴ și Sfinta Ecatrina din Alexandria. Rod al unei colaborări directe cu Giotto ar fi, după părerea cercetătorului, Sfintul Francisc și Sfinta Clara. Mai puțin convingătoare sînt însă atribuțiile unor părți din „Bolta Doctorilor“ sau a altor sfinți de pe arcul ușii de intrare, a scenei *Fraților în fața lui Iosif*, a părții drepte a *Punerii în mormînt* și a scenei *Rusaliilor* de pe peretele intrării. Aceste atribuții îi permit însă lui Previtali să concludă că „în acest caz el (Memmo di Filippuccio) ar deveni fără nici o îndoială colaboratorul principal al celei mai vechi faze a lucrărilor lui Giotto de la Assisi“.

Departe însă de a fi „colaboratorul principal al lui Giotto“, Memmo di Filippuccio este doar un observator atent al artei marelui maestru. Scenele citate de către Previtali se demonstrează la o lectură atentă a fi nu realizate de mîna lui ci elemente ale culturii sale imagistice din momentul activității de la Assisi. Ne putem da seama de acest fapt analizînd cu atenție operele lui Memmo posterioare activității de la Assisi. În aceste opere rezonanțele giotteschi se atenuează în lipsa modelului viu din fața ochilor, persistînd însă sub o formă mai puțin pastişizantă. Operele pe care le atribuim acum lui Memmo di Filippuccio și anume *Izgonirea din rai* (fig. 138, 141), *Răstignirea* (fig. 149 150, 152) și o parte din *Purtarea Crucii* (fig. 143, 144) se integrează perfect atît în cronologia generală a lucrărilor de la Assisi cît și în firul cronologic și al evoluției stilistice a maestrului. Aceste opere au o poziție intermediară între ducismul primei sale perioade și giottismul celei de a doua.

Reconstituirea activității pre-assisiatice a lui Memmo este o operație extrem de dificilă. În această perioadă artistul lucrează la frescele peretelui din fund al sălii Consiliului din Palazzo del Popolo de la San Gimignano (fig. 137).²⁵⁵ Memmo este un artist de o labilitate surprinzătoare. El reușește să-l readucă pe Duccio într-o atmosferă culturală de iz popular de felul celei ce domina decorația „cărților de plăți“. Figurile

„nobililor vintători“ dovedesc cu claritate descendența din arta matură a lui Duccio, reprezentată așa cum am mai spus în primul rînd de *Madona Franciscanilor* (fig. 113). Comparînd aceste figuri cu cele rămase din mutilata scenă a *Răstignirii* (fig. 150) de la Assisi ne dăm imediat seama că stadiul duccesc-popularizant e depășit grație contactului cu o ambianță elevată cum era cea assisiată.

Nu credem că alte opere, cu excepția miniaturilor studiate de către Previtali²⁵⁶, ar putea fi atribuite activității pre-assisiatice a lui Memmo. Din această cauză atribuția frescelor de la Assisi trebuie să se bazeze în primul rînd pe comparația cu operele posterioare.

Frescele din Collegiata din San Gimignano datează din 1305 (fig. 154).²⁵⁷ Se păstrează aici ecouri importante ale contactelor artistice de la Assisi. Dintre acestea dovada poate cea mai grăitoare ne este dată de indiscutabila filiație dintre figura centrală a *Răstignirii* (fig. 150) de la Assisi și „figurile dormind“ reprezentate la San Gimignano. Scenele „erotice“ care decorează pereții sălii turnului din Palazzo del Popolo (fig. 155) (tot la San Gimignano) sînt și ele pictate de aceeași mînă cu fragmentele sus-amintite de la Assisi, iar figurile altarului de la Oristano (fig. 139, 140, 148, 153) se leagă în mod evident de figurile din *Răstignirea* assisiată și din *Purtarea Crucii* (fig. 143, 144). Personajul cel mai bine păstrat din această din urmă frescă de la Assisi este poate una dintre culmile la care a ajuns arta lui Memmo di Filippuccio prin îmbinarea unor elemente de expresie de evidentă descendență giottescă pe matricea inițială duccescă. După reîntoarcerea în Toscana lecția lui Giotto se va limpezi în datele ei imediate. Memmo va reveni la o formulare a imaginii într-un spirit sienez mai ortodox, dar modelele marelui florentin nu vor fi niciodată date uitării.

Prin identificarea perioadei assisiatice a lui
127 Memmo di Filippuccio se explică în fine și una

dintre enigmele artei toscane: iconografia romană a frescelor cu scene din Noul Testament din Collegiata de la San Gimignano. Filiația ne apare acum pe deplin justificată: este vorba despre un rezultat direct al contactelor dintre orașul toscan și mediul roman, contacte al căror pionier a fost Memmo di Filippuccio, la Assisi.

Cu acestea putem considera discuțiile în jurul presupusei ucenicii a lui Duccio în atelierul lui Cimabue drept definitiv încheiate. Duccio nu numai că nu a învățat meșteșugul picturii la Assisi pe lângă maestrul florentin dar nu a participat nicidecum la decorarea mării Basilici. Singurele fresce sienezizante nu sînt opera lui Duccio ci a unui elev de al său: Memmo.²⁵⁸ Formarea lui Duccio ne apare pe deplin explicată prin perioada sa de probabilă ucenicie în preajma Maestrului Sfîntului Petru și a Maestrului Sfîntului Ioan, iar complexitatea culturii sale imagistice se extinde de la arta orientului bizantin și pînă la cea a nordului francez și englez. Din această vastă cultură Cimabue este aproape exclus. Giotto va fi cel care va prelua ștafeta bătrînului maestru spre o reinnoire totală a artelor în Italia Prerenășterii.

IV. CATALOGUL CRITIC AL OPERELOR ATRIBUITE LUI DUCCIO ÎN PERIOADA SA DE UCENICIE.

Sînt analizate în cele ce urmează operele atribuite lui Duccio în urma ipotezei formării sale la Assisi alături de Cimabue. Din această cauză începem trecerea în revistă a bibliografiei din momentul în care literatura de specialitate a făcut pentru prima oară apel la numele lui Duccio. Ne vom referi la bibliografia mai veche doar în cazul în care o atare referință este absolut necesară, dar vom indica vechile fișe bibliografice, atunci cînd ele există. În cazul frescelor de la Assisi nu am indicat dimensiunile operelor, fiind vorba de fragmente dispartate.

1. *Bust de inger* (fig. 131) Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, transept, subarcul ferestrei din stînga, 1280—1284.

Fragmentul a fost atribuit lui Duccio de către Roberto Longhi (1948, p. 37) fără a beneficia de o atentă analiză stilistică. Propunerea lui Longhi este imediat respinsă de către Luigi Coletti (1949, p. 103) și de către Cesare Brandi (1951, p. 125) care notează și calitatea inferioară a frescei în comparație cu frescele lui Cimabue din transept. Atribuția lui Longhi este relansată de către Carlo Volpe (1954, p. 7). Ferdinando Bologna (1960, p. 16 și 1962, p. 128) aprofundează studiul fragmentului și întrezărește afini-

tăți cu *Madona Gualino* (v. fișa nr. 9) reținută de către autor (în mod eronat) ca autografă.

Bustul de inger nu poate fi desprins de orbita lui Cimabue și se datorează probabil penelului unui ucenic florentin al maestrului.

Pentru bibliografie mai veche a se vedea Zocca, 1936, p. 105.

2. *Judecata de apoi*. Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, transept, 1280—1284.

Atribuirea lui Duccio îi aparține tot lui Roberto Longhi (1948, p. 37), dar în studiile următoare nu va fi acceptată de nici un cercetător, nici chiar de cei ce urmează ipoteza longhiană. Demonstrează pe drept cuvânt imposibilitatea paternității lui Duccio :Coletti (1949, p. 103), care se arată înclinat să recunoască mai degrabă mina lui Cimabue însuși, Bologna (1962, p. 128) Eugenio Battisti (1963, p. 42 și p. 102), care analizează *Judecata de apoi* ca operă a lui Cimabue, notînd identitatea schemei iconografice cu cea folosită de Cavallini la Santa Cecilia.

Nu găsim nici un motiv pentru a nu lăsa această operă catalogului lui Cimabue.

Pentru bibliografie mai veche, a se vedea Zocca, 1936, p. 105.

3. *Geneza* (fig. 135). Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, prima travee a navei, peretele drept, registrul din mijloc, 1291—1295.

Longhi identifică (1948, p. 37) mina lui Duccio mai ales în realizarea figurii lui Adam, fapt respins cu promptitudine de către Coletti (1949, p. 103) și apoi de către Brandi, (1951, p. 125), Bologna (1962, p. 120) care atribuie fresca lui Filippo Rusuti și de către Matthiae (1966, II, p. 259).

Fragmentul este fără îndoială rodul activității școlii romane la Assisi așa cum au subliniat toți cercetătorii, inclusiv asertorii tezei uceniciei assisiene a lui Duccio.

Pentru bibliografia anterioară, a se vedea Zocca, 1936, p. 116—117.

4. *Izgonirea din Rai* (fig. 138, 141), Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, a treia travee a navei, peretele drept, registrul superior, după 1297.

Pentru Roberto Longhi (1948, p. 37) această frescă este una dintre contribuțiile lui Duccio la decorarea Basilicii din Assisi. Pentru Coletti în schimb (1949, p. 103) autorul nu este Duccio chiar dacă se poate întrezări în această operă „un generic aer sienez”. Brandi (1951, p. 125) amplasează fresca în ambianța torritiană. Bologna (1960, p. 20) repropune numele lui Duccio, notînd însă și modulațiile pregioteste ale operei pe care o datează înainte de 1285. Mai târziu același cercetător (1962, p. 129) propune o dată și mai precisă: 1282. Respinge atribuirea Matthiae (1966, II, p. 259) dar o reia Volpe (1969, p. 40) care notează că (ipoteticul) Duccio se găsește aici într-un moment mai arhaic decît cel reprezentat de fresca *Răstignirii* (v. fișa n. 6).

Ni se pare a distinge aici, în figurile lui Adam și a Evei prima contribuție a lui Memmo di Filippuccio la Assisi în momentul cînd mai conlucra încă cu vreun maestru roman. În consecință datăm opera după 1297.

Pentru bibliografia anterioară, a se vedea Zocca, 1936, p. 116—117.

5. *Purtarea Crucii* (fig. 142, 143, 144). Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, a treia travee a navei, peretele stîng, registrul din mijloc, 1297—1300.

Carlo Volpe (1969, p. 28—41) îi atribuie lui Duccio realizarea capului lui Hristos și a celui al Fecioarei. Gnudi (1958, p. 40) văzuse în silueta femeii din dreapta prima operă a lui Giotto la Assisi. Paternitatea giottesca a fost contestată de către Bologna (1960, p. 20 și p. 34) care atribuie fresca unui anonim „Maestru al trădării lui Iuda” (*Maestro della Cattura*) artist florentin (pentru Bologna), rival al lui Duccio la Assisi.

Ne aflăm de fapt în fața unei importante contribuții a lui Memmo di Filippuccio, pictor de sorginte ducescă dar deja influențat de arta lui Giotto. Datarea este cuprinsă între 1297 și 1300.

Pentru bibliografia anterioară a se vedea Zocca, 1936, p. 116—117.

6. *Răstignirea* (fig. 149, 150, 152). Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, a treia travee a navei, peretele sting, registrul din mijloc, 1297—1300.

Fresca constituie unul dintre punctele cele mai importante ale ipotezei lui Longhi (1948, p. 18 și p. 37) cu privire la ucenicia assisiată a lui Duccio, fiind vorba despre opera cu cele mai pronunțate accente toscane din întreg ciclul evanghelic. Luigi Coletti, adversar al tezei lui Longhi consideră *Răstignirea* drept operă toscană sau, și mai precis, sieneză (1949, p. 103—104). Cercetătorul identifică aici afinități cu Maestrul Sfintului Petru. Se îndoiește că ar fi vorba de însuși Duccio și Cesare Brandi (1951, p. 125) care circumscrie opera în ambianța florentină „la un punct de răscruce, între Maestro della Maddalena și Jacopo del Casentino“, fără a exclude însă un posibil ecou sienez post-ducesc. Paternitatea lui Duccio este din nou susținută de către Carlo Volpe (1954, p. 7 și 1960, p. 113). Cercetătorul, urmînd teza lui Longhi, înclină în a vedea aici contribuția lui Duccio în anii săi de formare. Gnudi (1958, p. 238) e în schimb de părerea că autorul, cu toate că este Duccio, se găsește într-un moment de deplină maturitate, adică după realizarea *Madonei Rucellai*. Susține din nou paternitatea lui Duccio în anii de ucenicie Ferdinando Bologna (1960 și 1962, p. 126 și urm.)

Credem că fresca este contribuția cea mai importantă a lui Memmo di Filippuccio la decorarea Basilicii de la Assisi și reprezintă un stadiu mai evoluat al artei maestrului decît fresca *Izgonirii* sau cea a *Purtării crucii*. Tonalitatea pregiottescă întrevăzută de Ferdinando Bologna este în

realitate o clară influență a lui Giotto. Acest stadiu al artei lui Memmo se va reflecta cu evidență în operele sale posterioare.

Data cea mai plauzibilă este cea cuprinsă în ultimii ani înainte de 1300.

7. *Biciuirea lui Hristos* (fig. 164), tempera pe lemn, 24, 7 × 20 cm, New York, Frick Collection, în jurul lui 1290.

Opera a fost atribuită lui Duccio de către Meiss (1951). Propunerea sa a fost imediat respinsă de către Longhi (1951)) care trece opera în catalogul lui Cimabue cu datarea aproximativă 1270—1280. Paternitatea ducescă este reafirmată de către Meiss (1952). Cercetătorul vede în „*Biciuirea Frick*“ mîna lui Duccio într-un moment imediat posterior *Madonei Rucellai*. Atribuția lui Longhi se baza pe aspectul picturii înainte de operația de restaurare, iar cea a lui Meiss pe aspectul actual al operei, semidistrusă — după părerea lui Longhi — de restaurator. Refuză atribuirea lui Duccio și Cesare Brandi (1951, p. 156) cu toate că admite familiaritatea în ambianța sieneză a motivului iconografic al lui Hristos ce îmbrățișează stîlpul. Se reîntoarce la numele lui Duccio Enzo Carli (1952 și 1959, p. 5). Sandberg-Vavală (1953) situează în mod just opera în orbita gravitațională a lui Cimabue și în cele din urmă pînă și Meiss (1955 și 1956—1957) admite clara amprentă cimabuescă a operei. Ajunge în schimb la un fel de compromis atribuind desenul lui Cimabue și realizarea finală lui Duccio, fapt puțin probabil și greu de acceptat. Lucrarea este studiată cu mare atenție de Mayer Schapiro (1956) care ajunge la concluzia că este vorba despre un artist florentin influențat de Duccio. Bologna (1960, p. 3), urmînd părerea lui Longhi, vorbește din nou de *Flagelarea Frick* ca despre o operă sigură a lui Cimabue. Edi Baccheschi (1972, p. 98) trece opera în rîndul celor atribuite lui Duccio dar lasă să se înțeleagă că ne aflăm de fapt într-o ambianță de strictă educație cimabuescă.

Credem în consecință că aportul lui Duccio trebuie cu totul exclus de la realizarea acestei lucrări care prezintă o clară factură cimabuescă, fără ca prin aceasta să o putem trece definitiv în catalogul maestrului florentin.

8. *Madona de la San Remigio* (fig. 162), tempera pe lemn, 142 × 76 cm., Florența, biserica San Remigio, către 1290.

Lucrarea a fost atribuită lui Duccio de către Carlo Volpe (1954, p. 9). Ar fi vorba despre o operă executată înspre 1275 sub influența lui Coppo di Marcovaldo și a lui Cimabue. Dar trebuie să amintim că încă cu mulți ani înainte Soulier (1929, p. 42) alăturase această madonă celei de la Crevole, prima operă cunoscută a lui Duccio, dar fără să o considere prin aceasta o operă autografă. Pentru Pietro Toesca (1951, p. 512), *Madona de la San Remigio* aparține Maestrului Madonei Rucellai. Vigni (1959, col. 439) refuză atribuirea lui Duccio. Ferdinando Bologna refuză și el propunerea lui Volpe și restituie lucrarea ambianței florentine a Maestrului Magdalenei. Este vorba despre o operă florentină și pentru Carli (1961, p. 6) și pentru Edi Baccheschi care notează și completa independență a artistului față de Duccio (1972, p. 96).

Această operă depășește cu greu nivelul artistic și este după cum s-a observat, profund legată de atelierul Maestrului Magdalenei. Pentru anumite aspecte se înscrie în aceeași serie cu *Madonele Gualino* și de la *Mosciano*, cu toate că prin calitatea inferioară rămâne undeva pe la coada seriei. Datarea cea mai plauzibilă este cea în jurul lui 1290.

Pentru bibliografia anterioară a se vedea Sinibaldi-Brunetti, 1943, p. 297.

9. *Madona Gualino* (fig. 160), tempera pe lemn, 157 × 86 cm. Torino, Galleria Sabauda, colecția Gualino, către 1290.

Primul cercetător care a pronunțat clar numele lui Duccio în legătură cu această operă a fost Carlo Volpe (1954, p. 12 și urm), dar încă cu mult înainte lucrarea era plasată de către critică într-o ambianță intermediară lui Duccio și Cimabue, în legătură cu *Madona Rucellai*. Carli (1946, p. 43—44) a pronunțat și el cu timiditate numele lui Duccio în perioada lui de tinerețe iar Longhi (1948, p. 18—48) o considera operă de atelier cimabuesc, dar fără să excludă intervenția directă a lui Duccio. Lionello Venturi (1928, p. 5) trece opera în catalogul fix al lui Cimabue (amintim aici că Venturi considera și *Madona Rucellai* drept operă a lui Cimabue). Soulier (1929, p. 34—35) o atribuie unui artist sienez sau lui Duccio însuși într-un moment „găsește pre-cimabuesc”. Pentru Weigelt (1930, p. 119) este vorba însă despre un florentin influențat de pictura sieneză și autor și al *Madonei* din biserica dei Servi din Bologna. Afinități cu lucrarea de la Bologna găsește și Toesca (1951, p. 512) care pare dispus să o accepte printre operele Maestrului madonei Rucellai. Neagă contribuția lui Duccio la realizarea lucrării Brandi (1951, p. 134) și Carli (1961, p. 6). Pentru Vigni este vorba despre o operă care se găsește la jumătatea drumului dintre Duccio și Cimabue, alături de *Maestà* din Bologna și de *Madona de la Crevole*. Pentru Bologna (1960, p. 17) *Madona Gualino* este o operă de Duccio care imită lucrarea din biserica dei Servi din Bologna. Ferdinando Bologna vorbește din nou despre Duccio (1962) ca autor al *Madonei Gualino*, într-un „moment assiat”. Edi Baccheschi (1972, p. 99) trece opera în rîndul celor atribuite lui Duccio, punînd în lumină clara amprentă florentină a lucrării și influențele maestrului sienez.

Credem că este vorba într-adevăr despre o operă florentină, care pleacă de la *Madona Rucellai* traducînd-o într-un limbaj tradițional din care nu lipsesc elementele stilistice proprii atelierului Maestrului Magdalenei.

Pentru bibliografia anterioară a se vedea Sinibaldi-Brunetti, 1943, p. 289.

10. *Madona din Castelfiorentino* (fig. 157), tempera pe lemn, 68×47 cm., Castelfiorentino, biserica Santi Lorenzo e Ippolito, 1280—1290.

Roberto Longhi vedea în această operă „dovada unei strinse colaborări a lui Duccio în atelierul lui Cimabue” (1948, p. 38). Garrison atribuie lucrarea unui florentin influențat de pictura sieneză (1949, n. 632). Este de aceeași părere Brandi (1954, p. 135) care pune în lumină și directa derivație ducescă a operei care traduce *Madona de la Crevole* în spirit cimabuesc. Este vorba de Cimabue însuși pentru Carlo Volpe (1954, p. 12—15 și 1960, p. 107) care subliniază și faptul că ne aflăm într-un moment în care Cimabue era sub influența lui Duccio. Pentru Vigni (1958, col. 439) autorul nu este nici Duccio, nici Cimabue ci un artist alăturat ca tendințe Maestrului de la Badia ad Isola (v. addenda I). Se întoarce la atribuția lui Longhi, Ferdinando Bologna (1960, p. 17 și 1962, p. 129) care vede aici o operă concepută de către Cimabue și executată de către Duccio într-o perioadă anterioară *Madonei de la Buonconvento* și a celei de la Crevole. Zeri (1963, p. 245) pare a înclina către Cimabue însuși. La fel Carli (1959, p. 5) care ceva mai târziu o va atribui unui florentin cimabuesc influențat de Duccio (1965). Pentru Paolo Venturoli (1969, p. 146) autorul este Duccio într-un moment cimabuesc. Edi Baccheschi (1972, p. 96) restituie opera ambianței lui Cimabue.

Lucrarea dovedește răspindirea renumelui lui Duccio după realizarea *Madonei de la Crevole* în toată Toscana, Florența inclusiv. Opera se poate așadar data în deceniul al nouălea al secolului.

Pentru bibliografia anterioară a se vedea Sinibaldi-Brunetti, 1943, p. 291.

11. *Madona de la Buonconvento* (fig. 158), tempera pe lemn, 67×47,5 cm., Buonconvento, Pieve di San Pietro, 1280—1290.

Bologna (1960, p. 17 și 26) a văzut în această operă consecința uceniciei lui Duccio în atelierul lui Cimabue de la Assisi. Își reafirmă atribuția în 1962 (p. 129). Ferdinando Bologna stabilește și o dată *ante quem* a lucrării în polipticul lui Vigoroso da Siena de la Perugia (1280). Carli (1961, p. 6) refuză atribuția lui Bologna notînd în același timp calitatea modestă a operei. Acest lucru este remarcat și de către Paolo Venturoli, după părerea căruia (1969, p. 146) *Madona de la Buonconvento* este ultima operă ce trebuie luată în considerație dintre toate cele pe care critica modernă le-a atribuit lui Duccio. Același scepticism se întrezărește și din fișa catalogului lui Edi Baccheschi (1972, p. 96).

Opera trebuie considerată, așa cum a făcut deja Garrison (1959, n. 337 a), ca aparținînd unui urmaș al lui Cimabue sensibil la pictura sieneză. Din aceeași serie care pleacă de la *Madona de la Crevole* a lui Duccio mai fac parte *Madona din Castelfiorentino*, cea descoperită recent la Lastra a Signa și cea din minăstirea Capucinelor din Siena. Data aproximativă este 1280—1290.

12. *Maestà de la biserica dei Servi din Bologna* (fig. 159), tempera pe lemn, 218×118 cm., Bologna, biserica dei Servi, 1290—95.

Ferdinando Bologna (1960, p. 17; 1962, p. 110 și 1965) vedea în această operă un important document privitor la colaborarea directă între Cimabue și Duccio. După părerea sa opera ar fi fost „concepută” de către Cimabue și „colorată” de către Duccio. Soulier (1929, p. 41—42) făcea apropierea între „*Maestà dei Servi*” și *Madona Gualino*, subliniind directă influența a lui Duccio asupra autorului. Și pentru Weigelt (1930, p. 119) autorul icoanei din Bologna ar fi fost același cu cel al *Madonei Gualino*. Pentru D’Ancona (1935, p. 143) lucrarea este foarte apropiată de maniera lui Cimabue dar n-are nimic în comun cu cea a lui Duccio. Coletti (1941, p. 23—24) amplasează lucrarea în cadrul grupului ducesco-cimabuesc legat de producția atelierului Maestrului Magda-

lenei. Garrison (1949, n. 179) o atribuie unui „Maestru cimabuesc din Bologna“ și o datează în jurul lui 1295—1305. Battisti (1963, p. 66) o restituie lui Cimabue, datînd-o înainte de 1287. Este urmat de Venturoli (1969, p. 146) care vede aici, în mod just, un moment posterior lucrărilor de la Assisi. O datează după 1290 accep-tînd influența lui Duccio, dar subliniind și exis-tența celei a lui Giotto.

Credem că opera aparține lui Cimabue într-o perioadă de acută influență duccescă; o dată posterioară lui 1290 ni se pare cea mai potrivită.

Pentru bibliografia anterioară, a se vedea Sinibaldi-Brunetti, 1943, p. 73—75.

13. *Crucifixul din biserica del Carmine* (fig. 169 170), tempera pe lemn, 130×132 cm., Florența, Galleria dell'Accademia, 1290—1300.

Atribuirea acestei lucrări lui Duccio aparține Luisei Marcucci (1956, p. 14—15 și 1958, p. 70), care sublinia și derivația din *Crucifixul* lui Cimabue de la Arezzo, datînd în consecință opera în jurul lui 1280, ca fruct al uceniciei lui Duccio la Assisi. Trebuie însă amintit că încă de la începutul se-colului nostru (V. Suida, 1905) opera a fost pusă în legătură cu ipoteticul Maestru al *Madonei Ru-cellai*. Sandberg-Vavală (1929, p. 783—85) res-pinge însă această ipoteză punînd în lumină legă-turile ce-l unesc pe autorul *Crucifixului* de la Carmine cu cel al *Crucifixului* de la Paterno. Pentru Sinibaldi și Brunetti (1943, p. 283) au-torul este un florentin. Roberto Longhi notează afinitățile existente cu *Crucifixul* din Palazzo Vecchio (1948) și Brandi (1951) elementele care au fost luate din *Madona Rucellai*. După ipoteza Luisei Marcucci, Vigni (1958, col. 439) exclude contribuția lui Duccio la realizarea operei, urmat îndeaproape de Carli (1965, p. 95) care notează și descendența din *Crucifixul* lui Cimabue de la Santa Croce. Previtali (1967, p. 26 și p. 133 n. 43) repropune paternitatea lui Duccio.

După părerea noastră această operă face parte din grupul care își găsește amplasarea undeva

la mijlocul drumului dintre Siena și Florența. Se pot observa aici și amănunte specifice Umbriei (figura Magdalenei, modulul picioarelor, etc.). Lucrarea prezintă însă o clară derivație cima-buescă, cu influențe ale lui Duccio din perioada sa florentină (1285). Datăm în consecință lucrarea înspre 1290—1300.

Pentru bibliografia anterioară, a se vedea Sinibaldi-Brunetti, 1943, p. 283.

14. *Crucifixul de la Bracciano* (fig. 173), tempera pe lemn, 176×135 cm., Bracciano, Castello Orsini, 1290—1300.

Crucifixul a fost atribuit lui Duccio de către Volpe (1956, p. 16) care vedea afinități elocvente cu *Madona Rucellai*. Sandberg-Vavală (1929, p. 637—38) amplasa opera într-o ambianță „sie-nezo-bizantinizantă preducască“. Pentru Longhi (1948, p. 18), care judeca opera drept „sublimă“ autorul era însuși Cimabue. Garrison (1949, n. 550) o atribuie unui maestru sienez.

După propunerea lui Volpe, Giorgio Vigni (1958, col. 439) refuză atribuirea duccescă, reafir-mată din nou de Volpe (1960, p. 113). Pentru Bologna (1960, p. 4) autorul nu este Duccio, ci un maestru florentin.

Credem că apartenența *Crucifixului de la Bracciano* la opera unui însemnat maestru flo-rentin ar fi cea mai bună soluție a problemei, fără a exclude însă influența lui Duccio din perioada *Madonei Rucellai*. Cu toată iconografia învechită a lui *Christus Triumphans*, opera tre-buie datată în ultimul deceniu din Duecento.

15. *Crucifixul Loeser* (fig. 172), tempera pe lemn, 130×132 cm., Florența, Palazzo Vecchio, Colle-zione Loeser, 1290—1295.

Opera a fost atribuită lui Duccio în perioada de tinerețe de către Volpe (1954, p. 13). După părerea cercetătorului lucrarea reflectă ambianța assisiată în care s-a format artistul. Pentru Sirén (1922) *Crucifixul* era opera lui Cimabue. Sand-berg-Vavală (1929, p. 809—811) amplasează lu-

crarea în ambianța sienezo-guidescă. Longhi (1948, p. 18) notează afinitățile cu *Crucifixul de la Carmine* iar Garrison (1949, n. 561 și 1951, p. 208) îl atribuie maestrului sienez al *Crucifixului* din Cortona. Resping atribuirea lui Duccio propusă de către Volpe, Giorgio Vigni (1958, col. 439) și Bologna (1960, p. 5). Se arată sceptic asupra paternității duccești și Edi Baccheschi (1972, p. 97).

Împotriva clarelor reminiscențe bizantine credem că autorul este un artist ce se găsește la răscrucea dintre Siena și Florența, legat de arta lui Duccio din perioada *Madonei Rucellai*. Data aproximativă este 1290—95.

16. *Crucifixul de la Grosseto* (fig. 168, 171), tempera pe lemn, 286×112 cm. Grosseto, biserica San Francesco, 1300—1305.

Crucifixul de la Grosseto a fost atribuit lui Duccio de către Carli (1964, p. 5—6) care vedea aici dovada influenței incontestabile a lui Cimabue asupra lui Duccio și data opera în jurul lui 1285. Tot Carli (1965, p. 95 și 1969, col. 888) confirmă atribuirea, bazându-se de astă dată pe rezultatele restaurării la care a fost supusă între timp opera. Notează elementele derivate de la Cimabue, în special motivul „perizomei fluturinde“, care apare și în *Crucificarea* pictată în transeptul de la Assisi. Datează în consecință opera după 1280.

Tot la un artist sienez se gîndea cu mulți ani înainte și Sandberg-Vavală, atunci cînd analiza lucrarea de la Grosseto (1929, p. 815). Nota atunci afinitățile (dar în același timp calitatea mai înaltă a *Crucifixului de la Grosseto*) cu *Crucifixul* care se afla în biserica San Niccolò, la Siena. Pentru Toesca (1927, p. 1042 n. 49) ar fi vorba despre o operă cimabuescă iar pentru Garrison (1949 n. 564) autorul este un „sienez cimabuesc“ care lucrează în jurul lui 1280—1290. Și Carlo Volpe vede aici mîna unui maestru sienez, dar nu ajunge să atribuie lucrarea lui Duccio. Singurul care pînă în momentul de față a acceptat atribuirea lui Carli a fost Paolo Venturoli (1969, p. 147)

care vede în *Crucifixul de la Grosseto* mîna lui Duccio într-o perioadă de tinerețe, înaintea lucrărilor lui Cimabue de la Assisi.

Această operă pune poate cele mai multe probleme dintre toate cele atribuite recent lui Duccio. Este cea care reflectă în modul cel mai puternic arta maestrului. Cu toate acestea nu credem că este vorba despre o operă autografă de tinerețe deoarece ea combină în afară de stileme cimabuești și guidești motive iconografice umbre, elemente din stilul de tinerețe al lui Duccio și din cel de maturitate. Moliciunea cu care e redată perizoma ne duce cu gîndul spre perioada *Madonei de la Crevole* și a *Madonei Rucellai*, modelajul carnației reflectă momentul reprezentat de *Madona* de la Perugia și arta Maestrului de la Badia ad Isola. Credem în consecință că adevărata dată a *Crucifixului de la Grosseto* este cuprinsă în primii ani din Trecento.

ADDENDA I

VITRALIUL DOMULUI DIN SIENA (FIG. 177—181)

Ipoteza formării lui Duccio la Assisi își găsește un punct nodal în clarificarea problemei „marelui ochi” al catedralei sieneze. Până la începutul secolului nostru vitraliul era considerat opera lui Jacopo di Castello și era datat 1369.²⁵⁹ De Nicola a fost primul cercetător care a amplasat în mod just lucrarea în ambianța duccescă.²⁶⁰ De Nicola se gîdea la un elev al lui Duccio, deoarece, după cum se știe, nu considera *Madona Rucellai* drept operă a lui Duccio. Lusini repropune o datare spre mijlocul secolului al XIV-lea (după 1360) și atribuie lucrarea lui Andrea di Mino.²⁶¹ Enzo Carli face prima analiză atentă a vitraliului²⁶² și, bazîndu-se pe documentele publicate între timp de Bacci²⁶³, pronunță numele lui Duccio. Această „fenestra rotunda et magna” — cum se spune în documente — ar fi fost comandată de Comuna sieneză în septembrie 1287. Carli observă apoi elementele cimabuești și reminiscențele guidești, trîgînd concluzia că ne aflăm în fața unui moment din activitatea lui Duccio cu puțin posterior *Madonei Rucellai*. Atribuția lui Carli a fost acceptată de aproape toată critica posteroară²⁶⁴ cu toate că a primit cele mai variate interpretări. Nu acceptă paternitatea lui Duccio doar White²⁶⁵ care atribuie vitraliul lui Cimabue.

Contribuția lui Duccio la realizarea desenelor marelui vitraliu nu presupune în mod obligatoriu

ucenicia artistului la Assisi, așa cum s-a susținut²⁶⁶ și nici colaborarea sa în anii maturității la decorarea Basilicii Sfîntului Francisc.²⁶⁷ Vitraliul Domului din Siena ne înfățișează itinerarul artistic al maestrului după contactul cu Florența din anii *Madonei Rucellai*.

ADDENDA II

MAESTRUL DE LA BADIA AD ISOLA

Grupul de opere adunate sub numele Maestrului de la Badia ad Isola a fost pus în legătură cu activitatea de tinerețe a lui Duccio, adesea din dorința de a legifera ipoteza uceniciei sale assiate. Maestrul a fost adesea confundat cu ipoteticul „Maestru al *Madonei Rucellai*“²⁶⁸ iar nu de mult s-a pronunțat chiar numele lui Duccio²⁶⁹.

De fapt Maestrul de la Badia ad Isola este unul dintre primii urmași ai lui Duccio²⁷⁰. El pornește de la perioada de maturitate a maestrului (*Madona din Perugia*) cu toate că se arată încă sensibil la lecția *Madonei Rucellai*. Operele sale demonstrează un *iter* evolutiv care pornește de la *Maestà* de la Badia ad Isola (fig. 184) spre *Madona de la Utrecht* (fig. 185), *Maestà ex-Argentieri* (fig. 186) și, în fine, *Madona n. 583* (fig. 187) din Pinacoteca Sieneză. Prima sa operă rămîne totuși *Madona n. 593* (fig. 183) din aceeași Pinacotecă²⁷¹.

În ultima operă cunoscută a Maestrului de la Badia ad Isola — *Madona n. 583 de la Siena* (fig. 187) — unii cercetători au văzut dovada uceniciei assiate a lui Duccio. Motivul cel mai des invocat este caracterul giottesco al figurii copilului²⁷².

Nu reușim să întrezărim nimic asemănător în arta rafinatului Maestru, unul dintre cei mai dotați elevi ai lui Duccio. Data propusă de Volpe

— autorul ipotezei Maestrul de la Badia ad Isola = Duccio — pentru *Madona n. 583* ni se pare foarte arhaică și în neconcordanță cu elementele stilistice ale operei. Nu este vorba de Duccio înspre anii 1290—95, ci de un excepțional elev care lucrează în primii ani din Trecento, combinând elemente ale artei duccești din perioada de tinerețe cu elemente de maturitate din arta maestrului, adică din operele care preced nu cu mult marea *Maestà*²⁷³.

NOTE

¹ V. Edgell, 1932, p. 23. Pentru toate documentele privitoare la viața și activitatea lui Duccio vezi Milanese, 1854, vol I și Bacci, 1944, 17—18.

² Fr. De Sanctis, 1965, p. 43.

³ Fr. De Sanctis, 1965, p. 67.

⁴ F. Baldinucci, 1861, p. 3.

⁵ Cf. V.I. Stoichiță, 1974, p. 17—18.

⁶ Pentru această problemă vezi E. Battisti, 1960 și M. Bonicatti, 1969.

⁷ E. Battisti, 1960, circumscrie importanța doctrinei doar la acest aspect.

⁸ U. Eco, 1970, p. 152—153.

⁹ U. Eco, 1970, p. 240.

¹⁰ V.R. Longhi, 1948 și C. Brandi, 1951, p. 7—12.

¹¹ V. C. Brandi, 1936, p. 77, iar pentru partea documentară Garrison, 1951.

¹² În vechea istoriografie de artă *Crucifixul nr. 20* a fost întotdeauna pus în legătură cu opera lui Giunta, fie ca antecedent direct fie ca reflex al artei maestrului (vezi de exemplu Cavalcaselle-Crowe, 1886, p. 252, pentru care „în această lucrare se întâlnesc toate defectele operei lui Giunta“). Sandberg-Valalà, 1929, p. 674—681 pune în evidență independența *Crucifixului* față de arta lui Giunta. Va fi urmată apoi de cea mai mare parte a criticii: Lazarev, 1936, p. 67—68 (care notează legăturile cu miniatura comnenă) Carli, 1958, p. 31, Campini, 1966, p. 193.

¹³ V. C. Brandi, 1936, iar pentru cultura bizantină a lui Giunta: Lazarev, 1936, p. 68 și 1967, p. 324—325.

¹⁴ Ni se pare plauzibilă atribuirea aceluiași Maestru a miniaturilor din *Exultet III* (fig. 20) (nr. 15), din muzeul din Pisa, pentru care vezi I. Toesca, 1954, p. 22, F. Bologna, 1955, Carli, 1958, p. 58 și din nou Bologna, 1962, p. III.

Identificarea Maestrului de la San Martino cu Ranieri di Ugolino propusă de Offner în cursurile sale universitare a fost acceptată de Garrison, 1949, p. 26 și de Cuppini,

1952, p. 10—11. Roberto Longhi, 1948, p. 34 nu exclude nici el complet identitatea celor doi artiști.

Alte opere adunate în jurul Maestrului de la San Martino sînt: *Fecioara cu Pruncul* de la San Biagio din Cisanello (Cuppini, 1952, p. 7 și urm. datează opera spre 1270 cînd „autorul mai era încă legat de maniera lui Coppo“), un *Cap de Fecioară* (Cuppini, 1952, p. 11 și urm., care se afla pe piață în momentul în care Garrison, 1949, n. 636 o atribuia lui Ranieri di Ugolino, *Madona Acton* (Longhi, 1948, p. 15 și Bologna, 1962, p. 11 și urm.), *Hristos binecuvîntînd*, fragment dintr-un Crucifix din Muzeul din Pisa (Longhi, 1948, p. 35), *Madona nr. 35* din Muzeul din Pisa (Coletti, 1943, p. 52, n. 45) și, bineînțeles, resturile *Crucifixului* lui Ranieri di Ugolino, semnat și datat 1277 (Garrison, 1949, p. 26 și Cuppini, 1952, p. 10 și urm.)

Cea mai mare parte dintre aceste lucrări trebuie luată în considerație cu multă precauție dat fiind stadiul lor precar de conservare (*Madona de la Cisanello*, *Crucifixul* lui Ranieri) sau prin faptul că nu sînt accesibile cercetătorului decît în fotografii (cea din catalogul lui Garrison, n. 636). Trebuie însă excluse dintre operele Maestrului de la San Martino: *Madona Acton* și cele două *panouri din Colecția Johnson* din Philadelphia (atribuite de Longhi, 1948, p. 35), ca și *Hristos binecuvîntînd*, opera care gravitează în orbita lui Cimabue. De asemenea excludem *Madona n. 21* de la Pisa operă a unui „madonner“ venețian (dalmat după părerea lui Cuppini, 1952, p. 12).

Ni se pare în schimb foarte aproape de *Madona de la Cisanello* o altă *Madonă* și anume cea din Muzeul Național din Palermo pe care Garrison o atribuie lui „Ss. Cosma e Damian Master“ (Garrison, 1949, n. 100).

¹⁵ Este considerat ca posibil maestru sau ca precedent imediat pentru arta lui Cimabue de către: Sirèn, 1922, p. 174 (care datează *Maestà* spre 1260—1275), Longhi, 1948, p. 14—15 (spre 1260), Brandi, 1951, p. 133 și Carli, 1958, p. 63. Maestrul depinde însă de Cimabue pentru: Toesca, 1927, p. 1022, Garrison, 1949, p. 26 și Bologna, 1962, p. 112, după părerea căruia „figura acestui artist nu este numai aceea de urmaș — e drept foarte precoce — al lui Cimabue și a manierei sale moderne. El este mai degrabă o alternativă a sa, dacă nu chiar o antiteză conștientă de sine.“

¹⁶ Aceasta este de obicei considerată drept prima dintre cele două opere sigure ale Maestrului. Consideră totuși icoana *Sfintei Ana* ca posterioară: Longhi, 1948, p. 15, Garrison, 1949, nr. 169, pentru care *Maestà* ar data din jurul lui 1290, și Bologna, 1962, p. 113, care datează aceeași *Maestà* spre 1270.

¹⁷ Chiar dacă nu putem elimina ipoteza precedenței Pisei asupra Sienei în adoptarea acestui motiv oriental (v. Brandi, 1951, p. 115) faptul ce trebuie subliniat este că vîlul alb îl găsim încă din operele lui Guido (*Maestà* din 1221) și în mai toate cele din ambianța guidescă.

Motivul apare și în operele ce au o legătură directă ori indirectă cu Siena: în cele ale lui Coppo di Marcovaldo sau ale lui Meliore. Îl adoptă și Vigoroso da Siena sau anonimul autor al *Madonei „dei Mantellini“*, acest din urmă exemplu fiind în același timp și cel mai apropiat de *Sfinta Ana*.

¹⁸ Acesta este un procedeu specific bizantin care pare a-și avea originea în secolul al X-lea (v. Ragghianti, 1969, col. 955—961).

¹⁹ Încă de la restabilirea personalității Maestrului, el a fost considerat (v. Venturi, 1907, p. 55—62) ca una dintre cele mai importante figuri din a doua jumătate din Duecento, alături de Duccio și de Cimabue. Primii care au scos în evidență afinitățile dintre *Maestà de la San Martino* și *Madona Rucellai* au fost Vitzhum și Volbach, 1924, p. 228 fără a preciza însă sensul în care trebuie citite aceste afinități. R. Jaques, 1937, p. 37—38, studiind iconografia Fecioarei în pictura italiană din Duecento considera că tipul de Hodegitria a fost introdus direct din Bizanț de către Maestrul de la San Martino, iar apoi preluat de Duccio. Garrison, 1949, nr. 392, consideră însă *Maestà de la San Martino* posterioară, și deci în dependență față de *Madona Rucellai* și *Madona di Santa Trinita* a lui Cimabue, ca de altfel și față de madonele lui Coppo.

O primă referire la posibila cultură pisană a lui Duccio o face Muratoff, 1928, p. 151. Mai clar se pronunță însă Coletti, 1944, p. 27, pentru care *Maestà de la San Martino* „ne introduce direct în clasicismul lui Duccio“. Este urmat de către Cuppini, 1952, p. 10 și Carli, 1958, p. 63. În fine, Bologna e de părere că Duccio a preluat, printre altele, de la Maestrul pisan „seriozitatea modulelor neo-elenistice“ (1962, p. 129—30).

Pentru alți cercetători Maestrul este legat de ambianța lui Coppo di Marcovaldo: Garrison, 1949, p. 26, Cuppini, 1952, p. 13, Carli, 1958, p. 60, Bologna, 1962, p. 112.

Orice dependență de Cimabue este negată de Lazarev, 1927, care îl vede mai degrabă legat de cercul mozaicarilor de la Baptisteriul florentin, și — într-un anumit fel — de școala iconarilor novgorodeni (1967, p. 324).

Izolată, dar nu fără semnificație este identificarea propusă de Weigelt, 1911, p. 65 între Maestrul de la San Martino și Vigoroso da Siena, negată apoi de autor (Weigelt, 1928).

Sinibaldi-Brunetti, 1943, p. 83 neagă orice legătură cu ambianța lui Giunta, considerind legătura exclusivă cu maestrul *Crucifixului nr. 20*.

²⁰ Astfel Longhi, 1948, p. 14 și p. 34.

²¹ Astfel Cuppini, 1952, p. 10, care ne trimite metaforic la această sursă pentru ca apoi să ne indice originile cele mai plauzibile ale artei Maestrului: pictura tradițională pisană așa cum apare ea din operele lui Tedice.

Bologna, 1962, p. 111, după ce subliniază că Maestrul „dovedește un proces de formare deosebit de greu de reconstituit“ ne trimite la o erudită însușire de izvoare formale greu de acceptat în întregime: cultura lațială,

meridională, provensală, clasicismul capuan și miniatura gotică, incap cu greu, toate, în matricea stilistică a Maestrului de la San Martino.

Ne mulțumim în a arăta că elementul gotic apare aici doar la nivel iconografic (fig. 10) și de-abia la un al doilea nivel îl întâlnim ca infiltrație stilistică *via* Duccio.

²² Afinitățile de cromatism între Maestrul de la San Martino și autorul altarului n. 15 din Siena au fost deja notate de către Coletti, 1941, p. 27, dar în sens invers decît cel considerat de noi.

²³ V. Brandi, 1951, p. 133 și Lazarev, 1967, p. 325.

²⁴ Prezența la Pisa ne este transmisă documentar și în cazul lui Cimabue (aici găsim singura sa operă datată) și în cel al lui Duccio (v. Vasari, p. 251 și 653).

²⁵ Despre apartenența *Madonei* de la Luvru la catalogul lui Cimabue ca și despre încurcarea cronologiei a operei Maestrului, vezi partea a doua a lucrării.

²⁶ V. Carli, 1958, p. 63.

²⁷ Un al doilea moment de infiltrație ducescă la Pisa se verifică în operele așa-numitului Maestru de la San Torpè, pe care Vigni, 1950, p. 17 îl consideră responsabil de toate operele atribuite de către Vasari lui Duccio la Pisa.

²⁸ Lazarev, 1936, p. 61—62, datează icoana de la Moscova între 1270—1280 și-l consideră pe autor cel mai bizantinizant artist din Duecento alături de pictorul icoanelor siciliene. Din cite cunoaștem această apropiere a lui Lazarev (extrem de vagă, după cum se poate vedea) este singura aluzie din toată istoriografia de artă asupra afinităților dintre cele trei icoane. *Madona de la Moscova* este integrată de Lazarev în ambianța pisană, fapt acceptat apoi de toată critica. Hager, 1962, p. 34 notează corespondențe cu pictura florentină, dar cu toate acestea lasă icoana în ambianța pisană.

²⁹ Astfel Berenson, 1921, care a publicat pentru prima oară icoana ce pe atunci se afla în colecția Duxen. O atribuie aceluiași maestru care a făcut și *Madona* din colecția Kahn, publicată în precedență de Sirèn, 1918. În istoriografia ulterioară nu se face de obicei aluzie la identitatea de autor, faptul fiind mai întotdeauna subînțeles. Ipoteza bizantină este reluată de Demus, 1958 (I) și 1958 (II) p. 16—18 și p. 54—55 și 1970, p. 216—218 dar cu o datare spre mijlocul secolului al XIII-lea. Și Stubblebine, 1966 acceptă ipoteza lui Berenson, datînd însă icoanele spre sfîrșitul secolului. După părerea lui Beckwith, 1970, p. 140 ar fi vorba de un artist bizantin care lucrează în Italia înspre 1290—1300.

³⁰ Schweinfurt, 1930, p. 379.

³¹ Garrison, 1949, nr. 23 și nr. 42.

³² Van Marle, 1921, p. 277 și 1937, p. 502—505 și Felicetti-Liebenfels, 1956, p. 61.

³³ Sirèn, 1918, p. 45.

³⁴ Van Marle, 1921, p. 228 cu toate că atribuie icoana unui artist din Roma întrezărește afinități cu pictura sie-

neză. Mather, 1923, p. 13 și p. 62—63 și p. 476, n. 2 atribuie ambele opere ambianței lui Coppo di Marcovaldo și poate chiar lui Coppo însuși. Bettini, 1954, p. 32 amplasează și el icoanele în cercul lui Coppo. Recent, Stubblebine, 1966 subliniază elementele occidentale, afinitățile cu *Madona Rucellai* (în special tipul de aureolă) dar e de părere că artistul ar fi de origine constantinopolitană. D.T. Rice, 1968, p. 55—56 notează elemente italiene (modulul ochilor) și instaurează o paralelă cu icoanele bizantino-occidentale din Minăstirea Sfintei Ecaterina de pe muntele Sinai.³⁵ Cum a demonstrat Lazarev, 1933 și 1960, p. 12, care înclină către un autor legat de „maeștri greci” stabiliți în Sicilia.

³⁶ În afară de aceste două opere a mai fost descoperită în Sicilia o Madonă toscană din Duecento (pisană după părerea lui Garrison, 1949, nr. 89), astăzi într-o colecție particulară din Roma. *Eleousa* din muzeul din Palermo face parte din ambianța Maestrului de la San Martino (vezi și nota 14). Cuppini, 1952, p. 7, consideră această lucrare ca făcând parte din aceeași serie cu *Madona de la Cisanello*, *Madona nr. 20* de la Siena și cu *Madona dei Mantellini*. Pentru alte amănunte privind relațiile artistice dintre Toscana și Sicilia în Duecento vezi Vigni, 1962.

³⁷ V. Sandberg-Vavală, 1934, p. 42 și Stubblebine, 1966, p. 381.

³⁸ Acest fapt este notat și de Stubblebine, 1966, p. 381.

³⁹ Tronul cu spătare de lemn, așa cum apare în icoanele siciliene este o raritate în Italia. Există însă numeroase precedente în miniatura bizantină (v. Lazarev, 1933, p. 347, n. 177 și Stubblebine, 1966, p. 380). Printre puținele exemple de reprezentări de tronuri de lemn în pictura italiană fac parte cele din icoanele Maestrului de la San Martino. În icoana cu *Sfinta Ana* nu se poate exclude un model circular, asemeni celui întâlnit în icoana ex-Duveen, atrofiat însă de o operație de reducere la plan.

⁴⁰ V. White, 1971, p. 16—21.

⁴¹ Cele două icoane au ajuns probabil din Sicilia direct în Spania (Sicilia era posesiune aragoneză din 1282) și deci se poate presupune că ele au fost pictate după călătoria în Toscana a maestrului. În Spania icoanele vor genera imediat imitații, ca de exemplu *Madona din catedrala din Valencia* publicată de Berenson, 1921, p. 293.

Alte elemente comune Toscanei și Siciliei sînt: motiful iconografic al Pruncului cu talpa întoarsă (motiv pe care îl întâlnim însă nu foarte rar: de la *Maica Domnului din Vladimir* și pînă în pictura gotică germană) și mai ales busturile de îngeri în medalioane care apar atît în Icoanele de la Washington cît și în *Maestà* a lui Guido da Siena din 1262. Nu se poate deci exclude un contact mai vechi între cele două regiuni, adică anterior celui cunoscut prin cele două icoane siciliene.

⁴² Lazarev, 1936, p. 61, n. 4 și 1967, p. 349, n. 198 ne dă o listă a tuturor posibilelor antecedente bizantine ale tronului-liră, fără a numi însă mozaicurile de la Monreale, dat fiind faptul că el consideră icoana de la Moscova ca strict pisană. Tronul-liră apare însă și la Coppo di Marcovaldo cu opera căruia *Madona de la Moscova* are în comun și tipul de aureolă și de draperie. Chiar dacă nu se poate încerca o apropiere stilistică între Coppo și icoanele siciliene sau cele pisano-siciliene, folosirea acestora motive iconografice arată că între Sicilia și Toscana existau dese contacte artistice pe tot cuprinsul secolului al XIII-lea.

⁴³ Ceea ce a fost deja încercat de către Berenson, 1921, p. 304, dar într-o manieră foarte generală, mai mult ca o judecată de valoare decît ca o adevărată ipoteză istorică (Berenson vede aici și posibile precedente ale lui Cavallini, Cimabue, Giotto).

Mai decis pare însă Coletti, 1946, p. 12, care situează cele două madone ca puncte sigure ale culturii lui Duccio. La fel Demus, 1970, p. 218.

⁴⁴ Nu găsim că ar fi aici locul reluării mult dezbătutei probleme a precedentei ori nu a marii *Maestà* a lui Guido asupra *Madonei* din 1261 a lui Coppo di Marcovaldo. Autenticitatea datei 1221 înscrisă pe opera lui Guido da Siena nu mai poate fi pusă sub semnul întrebării după operația de restaurare din 1950 (v. Brandi-Carli, 1951). O dată atît de precoce pare însă a fi încă greu de acceptat de toți specialiștii (v. de exemplu Offner, 1950, *passim*.) Pentru istoricul disputei trimitem la Brandi, 1951, p. 96 și la Stubblebine, 1964, p. 300.

⁴⁵ Toesca, 1927, p. 1112 vedea în *Madonna dei Servi* de la Orvieto o posibilă primă fază a Maestrului Madonei Rucellai, care pentru el nu era același cu Duccio. Longhi, 1948, p. 42, reia ipoteza lui Toesca dar de data aceasta cu o precisă referire la Duccio. Ne oferă însă și soluția unui model oriental comun fie pentru Coppo, fie pentru Duccio, fie pentru Vigoroso da Siena. Trebuie exclusă și teza lui Garrison, 1949, p. 17 după care *Madona de la Crevole*, prima operă cunoscută a lui Duccio ar fi o reflecție a ultimei faze din arta lui Coppo di Marcovaldo. Confuzia are însă o explicație: comuna matrice guidescă (dar diferit utilizată) atît a lui Coppo cît și a acestei opere de tinerețe a lui Duccio.

⁴⁶ Nu ni se pare necesar să explicăm poziția izolată a *Crucifixului de la Pistoia* în opera lui Coppo printr-o influență a artei lui Cimabue. Între toate operele lui Coppo cea de la Pistoia e cea mai departe de plasticismul cimabuesc (v. Brandi, 1951, p. 133). Susțin însă teze contrare Sandberg-Vavală, 1929, p. 747—54, Longhi, 1948, p. 42—43 și Bologna, 1962, p. 100. Longhi încearcă astfel să stabilească din anul 1274 o dată *ante quem* a *Crucifixelor* lui Cimabue. Ne pare însă evident că în *Crucifixul de la Santa Croce* este Cimabue cel care se lasă

inspirat de pictura lui Coppo di Marcovaldo, și anume de *Crucifixul* acestuia de la San Gimignano.

⁴⁷ Lucru încercat de Wickhoff, 1893, *passim*.

⁴⁸ V. Brandi, 1951, p. 95 și Stubblebine, 1964, p. 4—5.

⁴⁹ Componenta lațială a culturii lui Guido a fost deja relevată de Coletti, 1941, p. 28—29, care alături formarea sa celei a Maestrului Sfintului Francisc, și vede în amândoi una dintre reflectările picturii romane. Vezi și Brandi, 1951, p. 95, n. 6 și Marcucci, 1958, p. 61—62.

Dependența lui Guido de școala florentină trebuie exclusă. Aceasta nu era încă formată în clipa debutului maestrului. Coppo a avut desigur ca model al *Madonei dei Servi* de la Siena (1261) marea *Maestà* a lui Guido din 1221. Arta lui Coppo se va dezvolta însă într-o direcție opusă celei lui Guido de care rămâne însă legat și prin comuna cultură luccană.

Cu și mai multă hotărâre trebuie exclusă ipoteza dependenței lui Guido de Cimabue (teză a monografiei lui Stubblebine din 1964), bazată pe o falsă cronologie. Cartea lui Stubblebine trebuie considerată cu multă atenție nu numai pentru greșelile de cronologie ci și pentru atribuțiile prea puțin pertinente și judecățile de valoare exagerate care încearcă să facă din Guido un mare cap de școală, Duccio, Simone Martini și Sasseta fiind cu toții „moștenitori spirituali” ai acestui modest maestru.

⁵⁰ Acest fapt este acceptat de cea mai mare parte din critică. V. mai ales Weigelt, 1911, p. 69, Van Marle, 1920 (b), p. 269 și 1934, p. 1—2 și Brandi, 1951, p. 13 și p. 124. Toesca, 1927, p. 1038—39, nr. 44, vedea anumite simptome ale trecerii de la maniera lui Guido la cea a lui Duccio într-un grup de opere format de *Madonna dei Mantellini*, *Răstignirea* din muzeul din Lucignano, mica *Madonna del Carmine* de la Siena și icoana nr. 23 de la Dresda.

⁵¹ V. Brandi, p. 124 și 1954, p. 14.

⁵² V. Brandi, 1951, p. 13 și urm.

⁵³ Brandi, 1933 (I), p. 112 și p. 114 datează ambele opere de la Siena spre 1250 și notează elementele care îl prevestesc pe Duccio. Stubblebine, 1964, p. 23 consideră dipticul nr. 4 prima operă a lui Guido și o datează 1255, iar altarul nr. 8, considerat tot ca autograf este datat spre 1270.

⁵⁴ Importanța pe care a avut-o această operă pentru formarea lui Duccio este luată în considerațiune de aproape toată critica. A se vedea mai ales Weigelt, 1911, p. 33 și p. 266, Van Marle, 1923, I, p. 382, Toesca, 1927, p. 509 Brandi, 1933, p. 110, Coletti, 1946, p. 7—8, Sandberg-Vavală, 1953, p. 58—59, Ragghianti, 1969, col. 972.

Altarul nr. 15, considerat în general operă de școală guidescă, a fost atribuit însă de unii autori lui Guido însuși: Berenson, 1932, p. 269 și cu multă precauție de Edgell, 1932, p. 34, Brandi, 1933, p. 110 și Carli, 1964, 152

p. 3—4. Pentru bibliografia completă pînă în 1943, vezi Sinibaldi-Brunetti, 1943, p. 95.

Notează influențe de pură sorginte bizantină în această operă: Muratoff, 1928, p. 144, Van Marle, 1932, I, p. 396 și mai ales Lazarev, 1931, p. 166 și 1967, p. 325 care face legătura cu miniatura contemporană constantinopolitană. Maestrul ni se pare a fi însă sensibil și la miniatura secolelor anterioare ca de pildă Menologul lui Vasile al II-lea de la Biblioteca Vaticanului.

Amintește posibilele influențe gotice — vizibile îndeosebi în reprezentările arhitecturale — D'Ancona, 1935, p. 89.

Trebuie respinsă ipoteza lui Stubblebine, 1964, p. 80—95, după care *Altarul nr. 15* ar fi o operă post-ducescă. Stubblebine propune și o nouă grupare a operelor din școala lui Guido în jurul altarului: *Dipticul preafericitului Gallerani*, *Madona Montaione*, *Judecata de apoi* de la Grosseto, iar în imediata apropiere a acestui grup așează *Madona Galli-Dunn*. În legătură cu aceste ipoteze vezi justele obiecții făcute de Carli, 1964, p. 3—4.

Fără o adevărată bază ni se pare și teza lui Longhi, 1948, p. 36, aprobată de Carli, 1955, p. 20 și de Stubblebine, 1964, p. 98—99, după care Maestrul Sfintului Petru ar fi suferit influențele lui Cimabue.

⁵⁵ Anunțarea descoperirii ei a fost făcută de Brandi, 1951, p. 27 care pune în evidență și afinitățile cu pictura bizantină contemporană cunoscută și de Maestrul Sfintului Ioan. Aceste fresce nu au fost publicate pînă în prezent și nu am putut obține de la Supraintendența Galleriilor din Siena permisiunea reproducerii lor.

⁵⁶ Vezi Brandi, 1933, p. 284.

⁵⁷ Această atribuție a fost făcută de către Brandi, 1961, și rămâne singura operă demnă de a sta alături de *Altarul Sfintului Ioan*.

⁵⁸ Notate deja de către Venturi, 1907, p. 87. Vezi și Longhi, 1948, p. 9 precum și Brandi, 1961, p. 61. Alte afinități cu pictura italiană au fost relevate de Toesca, 1927, p. 995, Sandberg-Vavală, 1929, p. 809 și Brandi, 1961, p. 351.

Rămâne izolată poziția lui Longhi, 1948, p. 37 care pune această operă în rîndul celor legate de arta lui Coppo di Marcovaldo și considerînd că apartenența ei la școala sieneză de pictură este greu de acceptat.

Pentru Marcucci, 1958, p. 14 opera resimte influența lui Coppo și a lui Guido da Siena, iar după părerea lui Offner, 1927, p. 13 ne-am afla în ambianța Maestrului Magdalenei.

⁵⁹ V. Masseron, 1957, p. 36—37 și p. 69. Pentru iconografia Sfintului Ioan a se vedea și Mâle, 1951, Réau, 1956, II, I, p. 431 și urm. și Kaffal, 1952, p. 549 și urm.

⁶⁰ Observația este a lui Brandi, 1933, p. 283.

⁶¹ Comparația a fost făcută de Carli, 1947 și reluată 153 de către Longhi, 1948, p. 10.

⁶² De exemplu miniatura din secolul al XIV-lea din manuscrisul lui Rașid ad-Din de la Biblioteca din Edinburgh.

⁶³ V. Brandi, 1951, p. 27—28. Influențele bizantine au fost deja indicate de către Lazarev, 1931, p. 166 și 1959, p. 157 care vedea afinități cu miniatura de la sfârșitul secolului al XII-lea, iar Brandi, 1956, p. 361, face comparația între pictura Maestrului și miniatura din secolul al XI-lea, notînd în același timp și influențe islamice în ductusul liniei și în reprezentarea arhitecturilor. Credem că la toate acestea se poate adăuga ipoteza unui contact cu miniatura armenescă vizibil atît în subtilitățile cromatice cît și în arhitecturile reprezentate pe *Altarul Sfintului Ioan*.

⁶⁴ Acest fapt a fost deja notat de către Lazarev, 1931, p. 166 și de către Brandi, 1933, p. 282—83.

⁶⁵ Tipologia comună a Nevestei lui Putifar și a Salomeei, în afară de aceeași sursă caracteriologică a „personajului negativ” din reprezentările teatrale își poate găsi explicația și în paralelismul instaurat de tradiție între Ioan Botezătorul, Iosif Evreul și Hristos. Miniatura pe care o aducem aici în vederea comparației face parte din M.B.II, din Psaltirea de la Trinity College din Cambridge.

⁶⁶ Despre contactul cu miniatura gotică amintește și Toesca, 1951, p. 509; iar Meiss, 1937, passim, ne oferă comparația cu Psaltirea Sfintului Ludovic. Nu se poate trece cu vederea nici în acest exemplu („întîlnirea între Iefte și fiica sa”) comuna rădăcină teatrală a scenelor (ținăra fată cîntă la tamburină) sau din nou paralelismul cristologic existent și în cazul lui Iefte (v. Réau, 1956, II, 1, p. 234). Pentru întreaga problemă a raporturilor dintre reprezentarea teatrală în Evul Mediu și iconografia artelor plastice trimitem la cartea clasică a lui Mâle, 1922.

⁶⁷ Pentru importanța principiului gotic de „Figura”, care persistă în Europa occidentală pînă în „renașterea” flamandă, a se vedea Philippot, 1970, p. 14 și urm.

⁶⁸ Cf. Bunim, 1970, p. 105—133.

⁶⁹ Aceste observații se bazează pe teoria fenomenologică a arhitecturii elaborată de C. Brandi, 1956, p. 190.

⁷⁰ Vezi și observațiile lui Panofsky, 1974, p. 81 și urm. și p. 155 și urm. unde se preia tratarea „principiului axialității” deja formulat de autor în 1924, p. 12 și urm.

⁷¹ Acest fapt este notat de către Lazarev, 1931, p. 166 și Brandi, 1951, p. 27 și 137, n. 7.

Au văzut în Maestrul Sfintului Ioan un precedent important al lui Duccio aproape toți cercetătorii. Astfel Weigelt, 1911, p. 33—34 observă noul „gust al culorii” care pătrunde la Siena prin *Altarele nr. 14 și 15*. În mod just el subliniază că în *Madona Rucellai* artistul este mai aproape de *Altarul Sfintului Petru*, iar lecția Maestrului Sfintului Ioan se verifică abia într-o a doua fază a creației lui Duccio (în epoca — susține Weigelt — cînd creează *Maestà*). Alți cercetători care consideră *Altarul Sfintului Ioan* ca un termen important al culturii lui Duccio sînt:

Van Marle, 1923, I, p. 382 și 1932, p. 396, Toesca, 1927, p. 955, Coletti, 1941, p. 27 și 46, n. 62, Garrison, 1949, p. 17, Carli, 1947, p. 13, n. 6, 1959, p. 2 și 1958 (II) p. 15, Sandberg-Vavală, 1953, p. 16 și p. 53—56, De Wald, 1961, p. 82.

Rămîne izolată poziția lui Longhi, 1948, p. 37, care neagă orice posibilitate a uceniciei lui Duccio pe lângă Maestrul Sfintului Ioan.

⁷² V. Von Schlosser, 1912, p. 43.

⁷³ Teza formării lui Duccio în Bizanț își găsește cea mai autorizată susținere în Berenson, 1936, p. 126. Alți susținători ai ipotezei sînt: D. T. Rice, 1968, p. 101 și White, 1966, p. 152.

⁷⁴ Trimitem la analiza iconografică a lui Van Marle, 1920 care are drept concluzie strînsă observare a regulilor iconografice din partea lui Duccio „cu toate că artistul ni se înfățișează mai independent decît Giotto în urmărirea lor”. În *Maestà*, conform analizei lui Van Marle există o singură scenă care nu are modele directe în pictura din Italia: *Punerea în mormînt*. Se mai pot consulta cu folos: Weigelt, 1911 p. 230—259 și Millet, 1960, s-v. Duccio.

⁷⁵ V. C. Brandi, 1960, p. 63—73.

⁷⁶ V. Schlosser-Magnino, 1967, p. 77, De Bruyne, 1958, I, p. 177—386 și mai ales Assunto, 1961, p. 61—70.

⁷⁷ V. De Bruyne, 1958, II, p. 313 și p. 358.

⁷⁸ V. Evdokimov, 1970, p. 169.

⁷⁹ Grabar, 1945, passim.

⁸⁰ Brandi, 1951, p. 53 și urm.

⁸¹ Care se considerau „Manifestatori agli uomini grossi che non sanno lectione, delle cose operate in virtù e per virtù delle sancta fede” (V. Milanese, 1854, p. 1 și urm.)

⁸² Lazarev (1931 și 1967, p. 318) a notat în mod just că cea mai mare parte din operele italiene din Duecento își trag seva din pictura bizantină a secolului al XII-lea și că abia cu apariția lui Duccio începe să se facă simțit valul de cultură paleologică care pătrunde în Toscana. Trebuie însă luată cu foarte mare precauție afirmația sa conform căreia „atunci cînd se pune problema formării lui Duccio răspunsul poate fi unul singur: pictura proto-paleologică. Se explică astfel în mare măsură caracterul specific al operei lui Duccio. Punctul de la care pornește evoluția sa artistică nu mai este tradiția conservatoare a artei comene, care domnise în aproape întreg secolul al XIII-lea, ci noua artă paleologică din secolul al XIII-lea”. (1967, p. 326)

⁸³ Muratoff, 1928, p. 132 și urm. a fost primul care a folosit termenul de „neo-elenism”. El vedea primele elemente ale „renașterii” bizantine în secolul al XII-lea și anume în timpul domniei lui Manuil I Comnenul (1143-1180), dovadă fiind frescele de la Nerezi. Pentru imposibilitatea unei adevărate continuități stilistice între perioada comenă și cea a Paleologilor a se vedea însă observațiile lui Lazarev, 1967, p. 275—76.

⁸⁴ V. Brandi, 1960, p. 67 și Lazarev, 1967, p. 126 și urm.

⁸⁵ Cele mai importante date pentru dezvoltarea relațiilor artistice între Italia și Bizanț sînt: anul 1081, cînd Imperiul renunță la monopolurile comerciale în favoarea Veneției și a Pisei, și anul 1204, cînd Constantinopolul cade sub cruciada latină (v. Ostrogorsky, 1968, p. 335 și p. 388 și urm.). Weitzmann, 1966, p. 75 presupune că valul de bizantinism care pătrunde în Italia spre sfîrșitul secolului al XIII-lea se datorește reîntoarcerii măestrilor occidentali care lucraseră în Orientul latin, autori ai „icoanelor de stil mixt” care se găsesc astăzi în Minăstirea Sfînta Ecaterina de pe Muntele Sinai.

⁸⁶ Pentru dezbaterile diferitelor ipoteze privind geneza stilului paleolog, trimitem la relațiunea lui Demus, 1958. A se vedea și Lazarev, 1967, p. 273—352 și D. T. Rice, 1968. Bizantinismul de la începutul secolului vedeau începuturile noii orientări stilistice în Italia, teză care mai găsește și astăzi susținători: Bettini, 1954, p. 25, 31 și 37 susține de pildă (fapt expus deja în 1938, p. 41) că originile artei paleologilor trebuie căutate la Veneția. Și mai singulară este poziția lui Ragghianti, conform căreia „renașterea” bizantină ar avea ca punct de plecare noua orientare artistică ce se poate observa în frescele din biserica superioară a Basilicii San Francesco din Assisi (1969, col. 930). Dar vezi justele obiecțiuni ale lui Lazarev, 1960 și 1967, p. 283.

După 1208 centrul cultural al Bizanțului se mută din Constantinopolul devastat de cruciații la Niceea. După Radojčić și Lazarev, 1967, p. 274—278, originea renașterii bizantine are o strînsă legătură cu atmosfera neo-elenistică din jurul lui Teodor și Ioan Lascaris. Alți cercetători (Demus, 1958; Weitzmann, 1944) sînt în favoarea unei origini pur constantinopolitane a noii direcții artistice. Demus consideră pictura paleologă drept o continuare a picturii clasicizante din secolul al X-lea (1958, II, p. 90—91). După părerea lui Weitzmann primul simptom al apariției noii picturi se poate observa la Constantinopol în primele decenii ale secolului al XIII-lea. Modelele schițelor de la Wolfenbittel (datele 1230—40) ar fi astfel anterioare oricărui exemplu de pictură monumentală paleologă, demonstrînd în acest fel existența unei școli deja formate în spiritul propriu artei paleologe, încă înainte de 1230.

În fine, ultima ipoteză importantă cu privire la originea noii orientări este aceea care o vede ca născută la Salonic. A se vedea în legătură cu aceasta Xingopulos, 1955.

⁸⁷ În legătură cu contradicțiile ce iau naștere în sinul picturii bizantine odată cu introducerea clarobscurului, vezi Brandi, 1954, p. 41—42 și Gioseffi, 1963, p. 17—18.

⁸⁸ Trimitem la tratarea analitică a reprezentărilor arhitecturale în pictura paleologă făcută de Velmans, 1964. Cercetătoarea ajunge la concluzia că arhitecturile pictate și noile experiențe spațiale cu care debutează

perioada „proto-paleologă” nu aduc o mai mare determinare a profunzimii. La aceleași concluzii ajunge și A. Stojanković, 1967, p. 175—76.

⁸⁹ Pentru cultura bizantină a lui Giotto, v. Brandi, 1956, p. 84—85 și Frey, 1952.

⁹⁰ După părerea lui Weigelt, 1911, p. 21 numărul icoanelor bizantine care ar fi putut să-i servească drept model lui Duccio era neînsemnat. Lazarev în schimb (1931) demonstrează că artistul cunoștea pictura „grecească” care se găsea din abundență în Toscana, notînd în același timp apariția acestor influențe direct-bizantine abia în a doua perioadă a tinereții artistului. Lazarev propune cu acest prilej o serie întreagă de icoane bizantine care ar putea servi drept sursă de inspirație artistului, dintre care unele sînt azi contestate ca aparținînd secolului al XIII-lea.

Stubblebine, 1966 (1), p. 98—101, facea o tentativă de a apropia primele opere ale lui Duccio de arta iconarilor „bizantino-occidentali”.

⁹¹ După cum a observat Lazarev, 1931, p. 159 și 1967, p. 326. Vezi de asemenea Stubblebine, 1961, p. 98—99.

⁹² V. Brandi, 1954, p. 28 și urm.

⁹³ După cum subliniază Brandi, 1954, p. 32.

⁹⁴ Despre „experimentele perspective” la Duccio, vezi Weigelt, 1911, p. 48 și urm. Tot Weigelt, în 1930 I p. 10—41 încearcă să facă din Duccio un „teoretician al perspectivei” și notează în același timp „o vagă amintire a dispozitivelor scenografice din Misterele medievale”. Este urmat în această ipoteză de Bunim, 1970, p. 136 care vorbește și ea despre un „spațiu scenic” în pictura lui Duccio. Panofsky, 1966, p. 56 și urm. și 1953, p. 18 și 1971, p. 158 și p. 161—63 îi consideră pe Duccio și pe Giotto ca interpreți într-o nouă viziune a spațiului figurativ greco-roman. Amintim că deja Grüneisen, 1912, p. 40 vedea în Duccio un practicant al „perspectivei egipteano-elenistice”.

Semnificative pentru consecințele ce decurg din considerarea lui Duccio prin prisma culturii renașcentiste sînt observațiile lui White, 1970, p. 93 și urm.

⁹⁵ Această apropiere nu implică o cunoaștere directă a frescelor bizantine din partea lui Duccio, ci doar a unor exemple comune ca spirit.

⁹⁶ După cum au observat deja Worringer, 1928, p. 87 și Toesca, 1951, p. 502. Nu găsim că ar fi necesar să presupunem un contact direct al artistului cu arta paleocreștină, cu pictura romană (Cavallini) sau cu „clasicismul” sculpturii lui Giovanni Pisano (vezi Coletti, 1947, p. 12 și Cecchi, 1928). Clasicismul miniaturilor macedonene explică în suficientă măsură existența elementelor de echilibru antic în opera lui Duccio.

Trebuie să mai amintim aici și ipoteza unor contacte ale artistului cu pictura extrem-orientală, puțin perti-

nentă după părerea noastră. Teza este însă susținută de Soulier 1924, p. 351 și Pouzyna, 1935, p. 95 care scrie printre altele: „Cu toate că Duccio are legături foarte strinse cu arta Chinei, el este un imitator mai rezervat decât Giotto“ (sic!).

⁹⁷ V. Evdokimov, 1970, p. 13.

⁹⁸ Cel mai vechi document care ne vorbește despre Duccio conține actul de plată a patruzeci de „soldi“ pentru lucrarea a douăsprezece coperti de registre pentru Comuna sieneză (1278). Între 1285 și 1295 Duccio este numit de șase ori în actele oficiale ale Comunei pentru servicii similare (registrele făcute pentru Biccherna și Gabella). Dintre aceste coperti, una (azi la Muzeul din Budapesta) a fost atribuită în trecut maestrului (Lusini, 1901, I, p. 9) dar apoi a trecut în catalogul lui Diotisalvi di Speme.

⁹⁹ V. Brandi, 1951, p. 131, White, 1966, p. 119—20, Volpe, 1969, p. 23—24, Hueck, 1969—70, p. 123—125. Pentru vitraliile de la Assisi, vezi Marchioni, 1969.

¹⁰⁰ V. Carli-Souchal-Guidol, p. 41.

¹⁰¹ V. Langton, Douglas, 1926, p. 62 și p. 131—132.

¹⁰² Astfel Wulff, 1904, p. 100 îl considera pe Duccio „un spirit erudit, un compilator al marilor tendințe picturale anterioare, din care, precum o albină își trage sucul tuturor operelor sale“. Wulff încearcă să demonstreze că Duccio ar fi fundamental bizantin în iconografie și gotic în stil, aducând ca dovadă a acestei din urmă aserțiuni tipul nordic al veșmintelor și al încălțămintei unor personaje din scenele narrative din *Maestà* (v. p. 101—103). Este pe drept cuvânt ironizat de către Weigelt, 1911, p. 71—77 care se îndoiește de faptul că Duccio ar fi văzut vreodată miniaturi bizantine ori gotice originale. Elementul gotic în arta lui Duccio este, după părerea lui Weigelt „doar un accident exterior“ (p. 159—160). În general elementul gotic al artei lui Duccio a fost subliniat cu precădere de critica germană: Haendocke, 1925, p. 29, Worringer, 1924, p. 36—37 și 1928, p. 84—88 (Duccio ar fi pentru Worringer un unificator al „aticismului gotic“ cu „neo-clasicismul bizantin din vremea Macedonenilor“, un conciliator între „efebitatea praxiteliană“ și „lirisul și efeminarea gotică“). A se vedea în legătură cu aceeași problemă: D'Ancona, 1928, p. 147—48, Van Marle, 1934, II, p. 64—65, Coletti, 1947, p. 6 și Salmi, 1954, p. 6.

În genere se poate însă spune că elementul gotic nu a fost niciodată circumscris cu precizie în operele lui Duccio, și aproape niciodată nu s-au adus exemple concrete din pictura nordică spre confruntare stilistică cu pictura lui Duccio.

¹⁰³ V. Vasari, I, p. 655.

¹⁰⁴ De la Worringer, 1924, 1928 la Longhi, 1948.

¹⁰⁵ După cum observă Brandi, 1951, p. 20, urmat de Coletti, 1946, p. 7 care presupune un contact cu arta franceză prin intermediul regatului angevinilor de la Neapole.

¹⁰⁶ De Wald, 1961, care a făcut cel dintâi paralela dintre *Madona Rucellai* și *La Belle Verrière* presupunea că Duccio ar fi cunoscut desenele acestui vitraliu făcute de „prietenu său“ Giovanni Pisano în Franța. Longhi, 1948, p. 18 și Bologna, 1962, p. 130 fac și ei aluzie la caracteristicile gotice ale acestei opere.

¹⁰⁷ Vitraliul Domului din Siena, datat 1287—1288, a fost publicat de către Carli în 1946, care observa cu acest prilej slaba cunoaștere a canoanelor gotice din partea lui Duccio. A se vedea și ADDENDA I, a acestei lucrări.

¹⁰⁸ Iconografia *Încoronării* se formează într-adevăr în Franța secolului al XII-lea (v. Mâle, 1922, p. 184—85). Spre sfârșitul secolului al XIII-lea pătrunde în Italia (vezi frescele lui Cimabue de la Assisi sau mozaicul lui Torriti de la Roma).

¹⁰⁹ Folosirea acestui stilem atât din partea artiștilor gotici cât și din partea bizantinilor a fost deja notată de către Weigelt, 1930, p. 9. Precedența bizantină asupra motivului este ilustrată de Lazarev, 1967, p. 350, n. 303.

¹¹⁰ V. Brandi, 1951, p. 50

¹¹¹ Duccio urmează și tipul de Răstignire cu trei cuie, față de cel tipic bizantin cu patru, element iconografic nordic introdus probabil în Italia de Nicola Pisano.

¹¹² Pentru motivul idolilor monocromi în pictura italiană din Trecento vezi Panofsky, 1971, p. 179—182. Panofsky vedea aici simptomul unei precoce renașteri a clasicismului. Nu amintește însă motivul care apare în opera lui Duccio, și care ni se pare mai degrabă o dovadă a infiltrațiilor gotice.

¹¹³ V. Weigelt, 1911, p. 47.

¹¹⁴ Psaltirea Sfântului Ludovic a fost începută după 1253 și terminată înainte de 1270.

¹¹⁵ Ceilalți servitori care apar reprezentați în *Nunta din Caana* descind probabil din reprezentările „calendarului“ de pe catedralele romanice și gotice. (fig. 107). Pentru importanța fundamentală a „teoriei proporțiilor“ în uz la bizantini și în tot occidentul, vezi Panofsky, 1962, p. 78 și urm.

¹¹⁶ Frescele și mozaicurile vechii mînăstiri a Mintuitorului din Chora (Kariye Gamii) au fost, după cîte se pare, terminate spre 1315—1320 (v. Underwood, I, p. 14—16), dar începute cu mult înainte. Originea stilului lor este foarte discutată (v. Lazarev, 1967, p. 360 și Underwood, I, passim) dar cu toată probabilitatea se inspiră dintr-o mare diversitate de modele care merg de la miniatura antichității tirzii la cea macedoneană (Rotulul lui Joshua) și la prima fază a picturii paleologice. În vechea istoriografie se insista de obicei asupra influenței artei italiene din Duecento asupra maestrilor de la Kariye Gamii, teză susținută încă de Grabar (1957). Inacceptabilitatea tezei „europene“ a originii picturilor de la Kariye Gamii este dovedită însă de Lazarev, 1967, p. 358.

Singurul cercetător, după câte știm, care face o generică paralelă între pictura lui Duccio și cea de la Chora este Kitzinger, 1966, p. 41.

¹¹⁷ Pentru importanța artei bizantine în cultura figurativă europeană a secolului al XIII-lea vezi Demus, 1970, p. 163—241 și Lazarev, 1967, p. 316 și urm. Teza artei bizantine ca un fel de *koiné* europeană în tot cursul secolului al XIII-lea este susținută de către Longhi, 1948 și Brandi, 1951, p. 78.

¹¹⁸ V. Rickert, 1959, p. 23 și Mandel, 1964, p. 19.

¹¹⁹ După părerea lui Longhi, 1948, p. 12, prin baza sa culturală bizantină Duccio ar fi riscat să ajungă la o „superbă formulă academistă” dacă nu i-ar fi sârît în ajutor „via flexuozitate gotică”.

¹²⁰ Argan, 1968, I, p. 361.

¹²¹ Panofsky, 1962, p. 128.

¹²² Assunto, 1960, p. 169.

¹²³ Assunto, 1960, p. 170.

¹²⁴ Pentru revenirea lui Simone Martini la anumite concepte ale esteticii goticului vezi Stoichiță, 1975, p. 9 și p. 19—20.

¹²⁵ O tratare completă a locului ce i se cuvine lui Duccio în cadrul picturii gotice europene din secolele XIV—XV lipsește încă. Vezi însă sumarele, dar semnificativele observații ale lui Măle, 1922, p. 6 și urm., Meiss, 1941 și Panofsky, 1971, p. 183 și urm. Pentru importanța revoluției duccești în contextul italian vezi Brandi, 1951 și Stoichiță, 1975, p. 5 și urm.

¹²⁶ V. Brandi, 1951, p. 116—117.

¹²⁷ V. Réau, II, II, p. 237.

¹²⁸ Conform textului biblic (Matei, 2, 11) „Și intrînd în casă au văzut pe prunc cu Maria muma lui și căzînd la pămînt s-au închinat lui, și deschizînd visteriile lor i-au adus lui daruri: aur, tămîie și smîrnă” (trad. Gala Galaction și Vasile Radu).

¹²⁹ V. Măle, 1919, p. 256, n. 35.

¹³⁰ V. Panofsky, 1927 și Antal, 1960, p. 210.

¹³¹ V. Antal, 1960, p. 213.

¹³² V. N. Mayasova, 1969, p. 3—4. Alte două icoane aduse la Kremlin de la minăstirea Solovieț, vin să completeze această serie dedicată vieții sfinților Zosima și Savatie.

¹³³ Millar, 1926, p. 67.

¹³⁴ V. Rickert, II, p. 13 și Millar, 1926, p. 110.

¹³⁵ Millar, op. cit. loc. cit.

¹³⁶ Apud Măle, 1919, p. 51—52.

¹³⁷ V. Măle, 1919, p. 51—52.

¹³⁸ Réau, 1955, I, p. 94.

¹³⁹ V. Evans, 1969, p. 62.

¹⁴⁰ Apud Evans, 1969, p. 93—94.

¹⁴¹ V. Réau, II, II, p. 113.

¹⁴² Apud Réau, II, II, p. 113.

¹⁴³ Pentru toate discuțiile în legătură cu această temă trimitem la Réau, op. cit. p. 112.

¹⁴⁴ V. Réau, op. cit. p. 114 și Antal, 1960, p. 227, n. 43.

¹⁴⁵ Garrison, 1943—45 și 1946.

¹⁴⁶ V. Garrison, 1943—45. Pentru raportul dintre gândirea franciscană și cultul Fecioarei, vezi Kleinschmidt, 1926 iar pentru legătura dintre Siena și ordinul franciscan, vezi Misciatelli-Lusini, 1928.

¹⁴⁷ Pentru destinul istoric al lui Cimabue de la Vasari și pînă în secolul al XVIII-lea vezi Previtali, 1964, passim. Discuția în jurul nebuloasei personalități a artistului a fost una dintre cele mai preferate teme ale istoriografiei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. Vezi în legătură cu aceasta Thode, 1890.

¹⁴⁸ Vasari, I, p. 247 și urm.

¹⁴⁹ Chiar dacă nu este în întregime rodul mîinilor sale aceasta este prima operă unde apare contribuția incontestabilă a maestrului. Vechea istoriografie trecea acest *Crucifix* în rîndul operelor lui Coppo di Marcovaldo. Pentru Venturi, 1907, p. 27, lucrarea îl anunță pe Cimabue. Cel care a atribuit pentru întia oară lucrarea lui Cimabue a fost Toesca, 1927, p. 1011, cu o datare foarte tîrzie și anume posterioară frescelor de la Assisi. Critica de mai tîrziu a datat apoi opera mai întotdeauna în perioada de tinerețe a artistului, înainte de călătoria la Roma din 1272 (vezi analiza bibliografiei în Sinibaldi-Brunetti, 1943, p. 253—257).

¹⁵⁰ Fresca precede probabil cu puțin lucrările din biserica superioară, cu toate că nu toată critica acceptă acest fapt. Bologna de pildă (1960, p. 17 și 1965) vede aici influența lui Duccio și datează opera după 1285.

¹⁵¹ Documentul care atestă prezența lui Cimabue *pintor de Florenzia* în acest an la Roma a fost descoperit de către Strzygowsky în 1888, care a studiat pentru întia oară legăturile între opera lui Cimabue și cetatea papală.

¹⁵² Longhi, 1948, p. 12 pe urmele lui Busuioceanu, 1925, p. 267 îl consideră maestru al lui Cavallini.

¹⁵³ A. Monferini, 1966.

¹⁵⁴ Ne aliam aici poziției lui G. Bazin, 1973, p. 128—129 care demonstrează cum că opera lui Cimabue „e un punct final și nu un punct de plecare”.

¹⁵⁵ Atribuită lui Cimabue încă din secolul al XVI-lea această operă e considerată și astăzi de cea mai mare parte din critică drept autografă.

Crucifixul de la Santa Croce a fost pictat cu puțin înainte de 1288, deci imediat după frescele de la Assisi. În acest an îl găsim deja copiat de către Deodato Orlandi în *Crucifixul de la Villa Guinigi* din Lucca. Unii autori au încercat însă să dateze această lucrare înainte de 1274, anul în care Coppo di Marcovaldo și fiul său Salerno pictează *Crucifixul de la Pistoia*.

Pentru stadiul actual al operei, semidistrusă de inundațiile din 1966, vezi Battisti, 1967 (I).

¹⁵⁶ V. Battisti, 1963, p. 62

¹⁵⁷ Pentru soluția cimabuescă a clarobscurului vezi Brandi, 1951, p. 15—17.

¹⁵⁸ Considerată drept operă a lui Cimabue încă de pe vremea lui Billi *Madona de la Santa Trinita* a fost negată artistului doar de critica germană care vedea în Cimabue un „personaj de legendă”. Datarea ei, ca a tuturor operelor lui Cimabue, este foarte discutată mergînd de la 1250 (Wickhoff, 1889, p. 273) pînă după 1301 (Nyholm, 1969). Opera este datată în mod just (după ciclul de la Assisi) de către Soulier, 1929, p. 29—31, Sinibaldi-Brunetti, 1943, p. 259—265, Garrison, 1949, p. 15 și n. 182, Brandi, 1951, p. 124, Salvini, 1958, col. 472, Battisti, 1963, p. 62 și Venturoli, 1969, p. 147.

¹⁵⁹ Această operă prezintă largi intervenții ale ucenicilor lui Cimabue, fapt pentru care a fost mai întotdeauna considerată drept o operă de atelier. Longhi, 1948, p. 15, Bologna, 1960, p. 22—23 și 1965, precum și Venturoli, 1969, p. 147, o consideră autografă.

Soulier, 1929, p. 29—31 vedea aici mîna lui Duccio iar Meiss, 1956—57 și 1955 vorbește și el despre o directă colaborare între Duccio și Cimabue. Unii cercetători au încercat să rezolve problema elementelor ducești ale icoanei de la Luvru printr-o datare forțată a acesteia, înainte de *Madona Rucellai* (v. Longhi, loc. cit. Volpe, 1960, p. 107—111, Bologna, loc. cit și Venturoli, op. cit.). O atare datare ca și pretinsa precedență a operei cimabuești asupra *Madonei Rucellai* a fost pe drept cuvînt combătută de către Battisti, 1963, p. 108, în ultima monografie dedicată maestrului florentin. El arată că icoana de la Luvru „derivă cu atîta fidelitate din *Madona Rucellai* încît ar putea fi considerată aproape o copie a ei”.

¹⁶⁰ *Madona de la Servi* din Bologna a fost considerată de unii cercetători operă a lui Duccio în perioada sa de tinerețe. Vezi lucrarea de față capitolul IV, n. 12.

¹⁶¹ Mozaicul de la Pisa este singura operă a lui Cimabue datată (1301). Este în general considerat ca ultimă operă cunoscută, dar nu și ultima operă efectivă. Pentru documentele legate de mozaic, a se vedea Battisti, 1963, p. 93 și urm.

¹⁶² Pentru celelalte opere atribuite în același timp lui Duccio și lui Cimabue trimitem la fișele capitolului al IV-lea (n. 7 și 9). Nu găsim acceptabilă nici o altă atribuție făcută în ultimii ani lui Cimabue: *Madona* de la Careggi, *Crucifixul* de la San Jacopo la Ripoli, frescele din Capela Veluti din biserica Santa Croce din Florența, mozaicurile din Baptisteriul florentin, *Madona Kress*, *Icoana cu Sfîntul Francisc* din Assisi din biserica Santa Maria degli Angeli de lângă Assisi (chiar dacă este opera cea mai cimabuescă din tot acest grup de atribuții), cele patru icoane Longhi-Kress, *Madona Contini-Buonacossi*, harta

Romei atribuită de către Strzygowsky în 1888, fragmentul de frescă descoperit la Tivoli (Salerno, 1954), frescele din Sancta Sanctorum din Roma, *tripticul Hamilton*, *Madona ex-Paoletti* și *Madona de la Servi* din Orvieto (Toesca, 1927, p. 1012), *Răstignirea* dintr-o colecție particulară romană (Volpe, 1965, p. 5—7) și desenele publicate de A. Golfetto, 1959.

¹⁶³ Vasari, I, p. 247.

¹⁶⁴ V. Vasari, I, p. 654. Marile personalități ale acestei epoci sînt întotdeauna „*inventori d'alcuna cosa notabile*” fapt care face într-asa fel încît să obțină „marea prețuire a celor ce scriu istoria”.

¹⁶⁵ Fundamentală diferență între arta lui Duccio și cea a lui Cimabue a fost pusă în lumină de mai multe ori. Vezi mai ales Soulier, 1929, p. 26, Brandi, 1951, p. 15—17 și Guidoni, 1970, p. 267—70.

¹⁶⁶ Tradiționala atribuire a icoanei Laudesilor lui Cimabue se întâlnește încă din izvoarele pre-vasariene. Este din această cauză considerată ca operă sigură, a lui Cimabue de toată critica veche. Spre sfîrșitul secolului al XVII-lea a fost publicat documentul (v. Milanese, I, p. 158—60) care vorbește despre o icoană cu Sfînta Feocioară comandată lui „*Duccio quondam Boninsegnae pictori de Senis*” în 1285. De atunci mulți cercetători au încercat să susțină atribuirea *Madonei Rucellai* lui Duccio. Perkins, 1902 a lansat ipoteza unui maestru anonim, denumit apoi în mod convențional „Maestrul Madonei Rucellai”. Își găsește consimțirea acestei ipoteze în Suida, 1905, p. 28, Berenson, 1936, p. 285, De Nicola, 1911, p. 431, Toesca, 1927, p. 1011 și 1041 și 1951, p. 512, Cecchi, 1928, p. 47 și 1937, p. 22.

Problema poate fi însă considerată pe deplin rezolvată în 1930 cînd Weigelt (1930, p. 3 și 58) a pus în lumină faptul că pe cornișa *Madonei Rucellai* se află pictată figura Sfîntului Petru-martirul, fondatorul Companiei Laudesilor care comandase în 1285 o mare icoană lui Duccio. Această icoană nu poate fi alta decît *Madona Rucellai*, numită astfel deoarece se află așezată în biserica Santa Maria Novell între Capela Companiei Laudesilor și Capela familiei Rucellai.

¹⁶⁷ Atribuirea anumitor fresce din biserica superioară de la Assisi lui Duccio își are originea într-o greșită considerare a raportului existent între cei doi maeștri și într-o cronologie eronată care tinde să îngheșuie aproape toate operele cunoscute ale lui Cimabue înainte de 1285, lăsînd absolut descoperită perioada 1285—1301 din creația maestrului. Cel care a văzut pentru prima oară posibilitatea debutului lui Duccio în biserica superioară de la Assisi a fost Roberto Longhi, 1948, p. 37. Duccio devenea astfel „o creație a lui Cimabue”. El atribuie artistului anumite fragmente greu lizibile din transept și din navă. Propunerea lui Longhi a fost acceptată de elevii săi: Volpe, 1954, 1956, p. 48—49. 1960, p. 107—111, 1969, Bologna, 1960, 1962, p. 30, 1965, 1969, p. 87 și Previtali,

1962, p. 89, 1964, p. 9, care măresc numărul frescelor cuprinse în presupusul catalog asisiat al lui Duccio. Ipoteza lui Longhi mai este acceptată și de alți cercetători: Marcucci, 1958, p. 70 și 1956 passim., Donati, 1967, passim., Bucci, 1968, p. 7—11, Parronchi, 1971, passim., Boskovitz, 1971, p. 38—39 (cu rezerve), Toscano, 1974, p. 14.

Ucenicia cimabuescă a lui Duccio a fost însă respinsă imediat după publicarea ipotezei lui Longhi de către Coletti, 1949, p. 103 care pune în lumină mare parte din contradicțiile ce se găsesc în propunerea lui Longhi. Resping ipoteza și alți cercetători: Salvini, 1950, p. 64, Meiss, 1951, p. 99 și 1956, passim., Brandi, 1951, p. 127 și urm. și 1954, p. 14, De Wald, 1961, p. 107, Oertel, 1966, p. 126, Lazarev, 1967, p. 350, n. 20 („Doar simpla luare în considerație a acestei probleme îndreaptă cercetătorul pe un drum greșit“). Par a fi însă nehotărâți în a accepta sau a respinge ipoteza lui Longhi: Toesca, 1951, p. 509—511, D'Ancona, 1956, p. 7, Vigni, 1958, col. 439 și Carli, 1959, p. 5, 1961, p. 78, 1965, p. 65 (care notează totuși „discrepanța stilistică între fragmentele assisiat și operele sigure ale lui Duccio, care după cât se știe, nu a practicat nici odată fresca“).

O poziție aparte în cadrul acestei complicate dispute îi revine lui Paolo Venturoli, 1969, p. 46—47 pentru care Duccio nu s-a format la Assisi, ci (tot pe lângă Cimabue) la Florența, înainte de 1278.

Cităm în fine cu titlul de curiozitate ipoteza lui Bologna, 1962, p. 130 conform căreia marea *Maestà* a lui Duccio nu ar fi altceva decît copia unei opere pierdute a lui Cimabue (?).

¹⁶⁸ Cum a încercat să demonstreze Richter, 1898, p. 26.

¹⁶⁹ Recunoaște influența lui Duccio asupra lui Cimabue și Bologna, 1965, dar, fapt semnificativ, tocmai în opera care probabil constituie un precedent sigur pentru Duccio: *Maestà* de la Assisi.

¹⁷⁰ Fapt acceptat și de Bologna, 1965.

¹⁷¹ V. Coletti, 1949, p. 8. Pentru toate documentele cf. op. cit. p. 73 și urm.

¹⁷² În disputa asupra cronologiei decorației de la Assisi nu lipsește nici o datare foarte precocă: Wickhoff, 1889, p. 282 susținea că decorația transeptului bisericii superioare ar fi fost deja terminată în momentul înnoșirii, excluzând astfel participarea lui Cimabue (născut înspre 1240—50) la pictarea frescelor.

¹⁷³ Vezi *Il Libro* al lui Antonio Billi, p. 22.

¹⁷⁴ Vasari, I, p. 355 și urm.

¹⁷⁵ Cavalcaselle-Crowe, 1864, p. 318—373 au fost primii care au întreprins o analiză atentă a frescelor de la Assisi. Ei văd mîna lui Cimabue în partea de sud a transeptului dar atribuie *Răstignirea* lui Giunta Pisano, autor — după părerea lor — și a decorației transeptului de nord.

Datarea pe care o propune Cavalcaselle este foarte generică: înainte de 1300 (p. 321).

¹⁷⁶ Thode, 1885, mărește contribuția lui Cimabue la întreg transeptul, cu toate că se arată de acord cu Cavalcaselle în a judeca partea de sud de o calitate mai înaltă.

¹⁷⁷ Pentru Strzygowsky, 1888, p. 80 și urm. ar aparține lui Cimabue: corul, transeptul de nord și *Răstignirea* din partea de sud.

¹⁷⁸ Aubert, 1907, p. 94—95, bazindu-se pe prezența stemelor familiei Orsini pe bolta evangelistului Marcu, propune datarea întregului ciclu sub pontificatul lui Niccolò al III-lea Orsini (1277—80).

¹⁷⁹ A. Venturi, 1907, p. 195 și urm. (vol. V) acceptă această ipoteză de datare care va deveni de acum înainte cea mai urmată de istoriografi: vezi Sirén, 1922, p. 310—24 și 355, Supino, 1924, p. 16 și urm. Soulier, 1929, p. 10.

¹⁸⁰ Van Marle, I, p. 461.

¹⁸¹ Mather, 1923, p. 15.

¹⁸² Kleinschmidt, 1926 passim.

¹⁸³ Nicholson, 1932, p. 4—5.

¹⁸⁴ Garrison, 1949, p. 15.

¹⁸⁵ Longhi, 1948, p. 18 și 37—38.

¹⁸⁶ Brandi, 1951, p. 127 și urm.

¹⁸⁷ Strzygowsky, 1888, p. 84—98.

¹⁸⁸ Strzygowsky, op. cit., loc. cit., vedea aici stemele familiei Savelli, dar este pe bună dreptate corectat de către Wickhoff, 1889, p. 282 care identifică stemele familiei Orsini.

¹⁸⁹ Aubert, 1907, p. 94—95.

¹⁹⁰ Vitzhum, 1907, p. 383—385.

¹⁹¹ Mather, 1932, p. 11—14 considera că lucrările de decorare ar fi putut începe abia după scurgerea a cinci ani de la emiterea bulei papale.

¹⁹² Oertel, 1966, p. 54.

¹⁹³ Salmi, 1959, p. 65, vorbește la modul general de cel de al nouălea deceniu al secolului al XIII-lea, respingînd în acest mod datarea sub pontificatul lui Niccolò al III-lea. Acceptă această datare și Salvini, 1958, col. 471, Formaggio, 1958, p. 12. Kitzinger, 1966, p. 44

¹⁹⁴ Volpe, 1954, p. 21.

¹⁹⁵ Volpe, op. cit., p. 7.

¹⁹⁶ White, 1956.

¹⁹⁷ Brandi, 1951, p. 130.

¹⁹⁸ Brandi, 1956, p. 74.

¹⁹⁹ Gnudi, 1959, p. 235 și urm.

²⁰⁰ Brandi, 1951, p. 132—133 și 1956, p. 72 și urm., insistă asupra faptului că debutul lui Giotto, din motive cronologice și stilistice, nu poate avea loc decît în scenele din viața Sfîntului Francisc, și nu în cele ce se inspiră din Evanghelii.

²⁰¹ V. Sbaraglia, 1769, I, p. 666 și Marchiori, 1969, p. 273.

²⁰² V. Rosario Assunto, 1960, p. 222 și urm.

²⁰³ Brandi, 1951, p. 131 și 1971 passim.

²⁰⁴ Vasari, I, 377.
²⁰⁵ Brandi, 1956, p. 74 și urm. pune în lumină faptul că mult discutata aserțiune a lui Ghiberti (I, p. 35—37) „*Dipinse nella Chiesa di Ascesi nell'ordine de' frati minori quasi tutta la parte di sotto*“, nu se poate referi la biserica inferioară ci la registrul inferior al bisericii superioare, adică la ciclul franciscan.
²⁰⁶ Gnudi, 1959, p. 237 și urm.
²⁰⁷ Brandi, 1951, p. 132.
²⁰⁸ Coletti, 1941, p. 41.
²⁰⁹ Coletti, 1949, p. 103.
²¹⁰ Bologna, 1960, mai ales p. 14 și urm.
²¹¹ Longhi, 1948, p. 47.
²¹² A se vedea fișa la zi în Santi, 1969, p. 41. Longhi, 1948 p. 47, urmînd ipoteza lui D'Ancona, 1935, p. 89 îl indică pe Vigoroso da Siena ca pe unul dintre cei mai însemnați predecesori ai lui Duccio. Contrazicerea lui Bologna, 1960 p. 212 (care urmează observațiile lui Longhi) este însă evidentă atunci cînd notează incidental influența lui Duccio asupra lui Vigoroso.
²¹³ Pentru Manfredino da Pistoia a se vedea Marcerano, 1937.
²¹⁴ Castelfranco, 1935.
²¹⁵ Cavalcaselle-Crowe, 1886, I, p. 323, 363.
²¹⁶ Matthiae, 1966, II, p. 229, evidențiază faptul că această operă trebuie să fie legată de Jubileul din 1300 cu toate că a fost terminată după marea festivitate, înspre 1308 cînd, conform părerii lui Vasari, I, p. 345 Rusuti care plecase în Franța este înlocuit de Gaddo Gaddi. Matthiae, neagă și atribuțiile făcute de Bologna lui Rusuti la Assisi.
²¹⁷ A. Venturi, 1907, V, p. 178.
²¹⁸ Bologna, 1965.
²¹⁹ Bologna, 1962, p. 120 și urm.
²²⁰ Longhi, 1948, p. 46.
²²¹ Cavalcaselle-Crowe, I, p. 96.
²²² Toesca, 1927, p. 1036, n. 40. Van Marle, 1921, p. 224 e partizanul unei datări sub Niccolò al III-lea. Credem deci că acest mozaic, chiar dacă face parte din cultura de imagine a lui Torriti, nu poate fi considerat ca operă autografă a lui Cimabue, nici ca precedent important pentru Rusuti. Recent Gardner, 1973, p. 293, înclină și el spre o datare sub pontificatul lui Niccolò al III-lea.
²²³ Gioseffi, 1963, p. 108 și urm.
²²⁴ Vasari, I, p. 377 și urm.
²²⁵ Notăm că dacă acceptăm data de naștere a lui Giotto transmisă de Billi-Vasari (1276) Scenele din *Viața lui Isaac* de la Assisi ar fi trebuit să fie pictate cînd artistul avea mai puțin de nouă ani. Bologna ia însă probabil în considerație ipoteza modernă a nașterii lui Giotto în 1266. Lucrurile se schimbă astfel parțial, dar trebuie totuși notat faptul că un tînăr de optsprezece ani ar fi primit cu greu o asemenea comandă, iar activitatea anterioară a artistului devine și ea astfel prea puțin clară. Din aceste

considerente credem că data de naștere transmisă de izvoare trebuie acceptată, iar data sosirii lui Giotto la Assisi poate fi cel devreme anul 1296. Rămîne aici pînă spre 1300 cînd este chemat la Roma pentru decorațiile prilejuite de Jubileu.

²²⁶ A. Monferini, 1966, mai ales p. 38 și urm.
²²⁷ Pentru toate amănuntele lecturii iconologice ale ciclului lui Cimabue trimitem la articolul mai sus citat, mai ales p. 25—38.

²²⁸ Monferini, p. 41.

²²⁹ V. P. Venturoli, 1969, p. 144 care consideră pe drept cuvînt că data propusă de Monferini este o dată tot atît de sigură în cronologia lui Cimabue precum anul 1272 (călătoria la Roma) și 1301—02 (mozaicul din Pisa).

²³⁰ În realitate nici vechea ipoteză a datării sub pontificatul lui Niccolò al III-lea nu permitea afirmațiile cu privire la ucenicia assisiată a lui Duccio. Artistul este amintit la Siena în 1278, 1279, 1280 și era în acea perioadă deja un pictor afirmat chiar dacă foarte tînăr.

²³¹ Battisti, 1967, p. 102 notează însă că „spiritualii“ care după părerea Augustei Monferini au fost ideatorii decorației de la Assisi, erau în principiu adversari ai imaginilor și ai luxului în biserică.

²³² Ragghianti, 1969, col. 101.

²³³ Volpe, 1969, p. 29—32, n. 6.

²³⁴ Monferini, 1966, p. 38.

²³⁵ Bologna, 1969, p. 86 și urm.

²³⁶ Pentru discuțiile în jurul datei de naștere a lui Giotto și consecințele pe care aceasta le implică trimitem la observațiile lui Brandi, 1956, Murray, 1971 și Paeseler, 1971.

²³⁷ Alte obiecții la demonstrația Augustei Monferini sînt ridicate de către Hueck, 1969, p. 130 și urm. Paronchi, 1971 vorbește și el despre prezența lui Duccio la Assisi fără a specifica pe ce se bazează această aserțiune.

²³⁸ Kleinschmidt, 1926, p. 192.

²³⁹ Amintim că teza simultaneității a fost susținută de către Bologna în mai multe rînduri. Toată critica anterioară și cea posterioară ipotezelor lui Bologna vede însă modul de desfășurare al lucrărilor într-o consecuție temporală care merge de la transept spre navă. A se vedea mai ales Cavalcaselle-Crowe, I, p. 18—68, Aubert, p. 39—78, Schmarsow, 1919, p. 5, Supino, 1924, p. 108—116.

²⁴⁰ Nu găsim oportun aici a ne opri asupra tuturor frescelor din biserica superioară pentru a stabili autorul și data precisă. Ne vom opri doar asupra acelor scene care ne pot oferi elemente importante în datarea întregului ciclu (de exemplu scenele atribuite Maestrului lui Isaac) și, bineînțeles, asupra fragmentelor atribuite lui Duccio.

²⁴¹ V. Mather, 1932, p. 9 și urm. care consideră că perioada necesară strîngerii de fonduri ar fi de aproximativ cinci ani.

²⁴² V. Brandi, 1951, p. 132 și Murray, 1971.

²⁴³ V. Vasari, I, p. 377. Pasajul din Riccobaldo Ferrarese care îl amintește pe Giotto la Assisi în 1312 nu se referă în mod cert la lucrările din biserică superioară.

²⁴⁴ V. Brandi, 1956, p. 17—18. Argumentele pe care le aduce Previtali, 1967, p. 38 în legătură cu posibilitatea executării acestor fresce înainte de 1295 trebuie excluse. Abia în 1295 începe să apară ideea cultului Doctorilor bisericii, care va deveni oficial abia în 1297.

În ceea ce privește precedența registrului inferior asupra celui median ar ajunge să confruntăm figurile șezînde din Scena *Învierii* (fig. 129) și respectiv din *Viziunea carului de foc* (fig. 127). Ne pare clar faptul că scena *Învierii* se inspiră în acest amănunt din cea a *Viziunii*.

²⁴⁵ Frescele din Santa Maria in Vescovio fac parte din aceeași familie iconografică cu cele de la Assisi. Reprezintă dezvoltarea ciclului biblic care pleacă de la Biblie uriașe („le Bibbie giganti”) pentru a ajunge la decorațiile parietale de la Ferentillo, San Giovanni in Porta Latina, Anagni, Assisi. Datarea frescelor de la Santa Maria in Vescovio este foarte discutată și din această cauză trebuie considerată cu multă precauție orice apropiere de ciclul de la Assisi.

²⁴⁶ Ne aflăm deci după medalioanele de la Santa Maria Maggiore de la Roma care probabil aparțin aceluiași maestru. Cf. Toesca, 1951, p. 681 și Brandi, 1951, p. 132.

²⁴⁷ După cum bine observa Coletti, 1949, p. 103—104.

²⁴⁸ Despre Memmo di Filippuccio vezi: Graham, 1909, Van Marle, 1920 și 1934, p. 320, Rajna, 1920, Previtali, 1962, 1964 și 1967, p. 40 și urm., Carli, 1963, p. 73—80 și 1963 (2).

²⁴⁹ Longhi, 1948, p. 50.

²⁵⁰ Previtali, 1962, p. 4 și urm.

²⁵¹ În 1294 Memmo este amintit ca decorator de cărți pentru Biccherna și deci putem presupune că avea aproximativ douăzeci de ani. Era deci născut cu puțin după 1270.

²⁵² Altarul de la Oristano a fost atribuit lui Memmo de către Previtali 1962, p. 5 și urm., care îl datează înainte de 1300, presupunînd că a fost transportat în Sardinia de către Scolaro degli Ardinghelli care a murit în 1300 la Arborea. În 1961 Bologna (p. 24) ocupîndu-se de această operă nota existența unor „intenții de definire plastică a volumelor care nu pot fi definite decît ca giotteschi în sens assisiat” și „o consecință a celei mai vechi maniere a lui Duccio”.

²⁵³ Previtali, 1967, p. 40 și urm.

²⁵⁴ Și lui Toesca, 1948, p. 14, această figură îi amintește „sienezii dacă nu chiar Duccio”.

²⁵⁵ Aceste fresce i-au fost atribuite de către Previtali, 1962, p. 5 care vedea aici o fază arhaică a lui Memmo. El datează frescele în jurul lui 1292, dată ce se poate descifra în partea inferioară a peretelui. Carli, 1963, p. 28,

datează opera înainte de 1292 și pune sub semnul întrebării paternitatea lui Memmo, arătîndu-se înclinat în a o atribui unui anumit Azzo, amintit de documente la San Gimignano în acea perioadă (vezi și Rajna, 1920, p. 1—20). Uimește însă lectura în cheie assisiată pe care o propune Previtali, care vede aici amintiri din Maestrul lui Isaac, contrazicînd astfel propria sa datare (1967, p. 44): frescele de la San Gimignano sînt din 1292 iar Memmo ar fi colaborat la decorarea bisericii superioare de la Assisi (după Previtali) între 1294—1300. Dacă așa stau lucrurile într-adevăr, Memmo nu ar fi putut în nici un caz să se arate influențat de ambianța assisiată în 1292.

²⁵⁶ Previtali, 1964.

²⁵⁷ Carli, 1963 (2), p. 30 și Carli-Cecchini, 1963, p. 73 și urm.

²⁵⁸ Rămîne gratuită supoziția lui Previtali, 1964, p. 9 după care Memmo ar avea un rol deosebit de important în modernizarea în „sens gotic-padan” și în „sens giottesco” a manierei lui Duccio, după *Madona Rucellai* (vezi și Longhi, 1948, p. 37, Donati, 1967 și Parronchi, 1971, p. 312).

După întoarcerea de la Assisi elementul giottesco al artei lui Memmo se face tot mai firav cu toate că rămîne întotdeauna prezent. O influență a lui Giotto asupra lui Duccio via Memmo trebuie exclusă. Amintim în acest context că trebuie privită cu scepticism și teza inversă (Vezi Gnudi), adică pe cea a unei înfrîurări a lui Duccio asupra lui V. Giotto.

²⁵⁹ Cf. Lusini, 1911, p. 205.

²⁶⁰ De Nicola, 1911, p. 36—38.

²⁶¹ Lusini 1912, p. 89—98.

²⁶² Carli, 1946.

²⁶³ Bacci, 1944, p. 21—22.

²⁶⁴ De la Brandi, 1951, p. 24—26 și 136—137 și pînă la Edi Baccheschi, 1972, p. 86.

²⁶⁵ White, 1966, p. 126—131.

²⁶⁶ Încearcă să găsească un sprijin în problema vitraliului de la Siena în vederea susținerii tezei uceniciei assisiat a lui Duccio: Coletti, 1949, p. 103, Carli, 1961, p. 78 și 1965, p. 95, Bologna, 1962, p. 126.

²⁶⁷ Cum susțin Coletti, 1949, p. 103 și Gnudi, 1958, p. 235 și urm.

²⁶⁸ Astfel Toesca, 1951, p. 512 (pentru *Maestà* de la Badia ad Isola) și Berenson, 1952, p. 439.

²⁶⁹ O primă și timidă referire la acest fapt se află în Carli, 1946, p. 43—44. Același cercetător se oprește din nou asupra problemei în 1959 (p. 3—5) de data aceasta cu o mai mare hotărîre. Este urmat de Volpe, 1954, p. 19—20. Bologna vede în schimb aici mina unui elev al lui Duccio (1960, p. 4—5 și 25—26) urmînd o indicație a lui Longhi, 1948, p. 38. În ceea ce privește *Madona nr. 593*, Bologna nu exclude intervenția directă a lui Duccio în realizarea obrazului.

²⁷⁰ Aceasta este opinia lui Brandi, 1951, p. 42—43 și 142—43.

²⁷¹ Pentru această cronologie vezi Brandi, 1951, p. 142—43.

²⁷² V. Volpe, 1954, p. 20. Acestei ultime opere i se alătură *Madona de la Grotta*, descoperită acum câțiva ani.

²⁷³ Pentru bibliografia completă a se vedea Van Os, 1969, n. 24.

BIBLIOGRAFIE

- F. ANTAL, *Florentine painting and its social background*, Londra, 1948, trad. it. de G. Ronci și I. Lamberti, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, 1960.
- R. ARB, *A reappraisal of the Boston Museum Duccio's* in „The art bulletin”, XLI, 1959, p. 191—198.
- G. C. ARGAN, *Storia dell' arte italiana*, vol. I, Florența, 1968.
- R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961.
- A. AUBERT, *Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage*, Leipzig, 1907.
- E. BACCHESCHI, *L'opera completa de Giotto*, presentazione di Giancarlo Vigorelli, apparati critici e filologici di E. B., Milano, 1967.
- E. BACCHESCHI, *L'opera completa di Duccio*, presentazione di Giulio Cattaneo apparati critici e filologici di E. B., Milano, 1967.
- E. BACCHESCHI, *L'opera completa di Cimabue*, Milano, 1975.
- P. BACCI, *Documenti per la storia dell'arte*, Florența, 1910 și 1912.
- P. BACCI, *Fonti e commenti per la storia dell' arte senese. Dipinti e sculture in Siena, nel suo contado ed altrove*, Siena, 1944.
- E. BATTISTI, *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960.
- E. BATTISTI, *Cimabue*, Milano-Dresda, 1963.
- E. BATTISTI, *Cimabue*, New York, 1967.
- E. BATTISTI, *Il crocifisso di Cimabue in Santa Croce*, Milano, 1967 (I).
- G. BAZIN, *Histoire de l' avant-garde en peinture*, Paris, 1969, trad. rom. de A. Călinescu, *Istoria avangardei în pictură din secolul al XIII-lea până în secolul al XX-lea*, București, 1973.

- J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, Londra, 1970.
- E. BENKARD, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München, 1917.
- B. BERENSON, *Art in America*, New York, 1920.
- B. BERENSON, *Due dipinti del decimosecondo secolo venuti da Constantinopoli*, in „Dedalo“, 1921, p. 285—304.
- B. BERENSON, *Studies in Medieval Painting*, New Haven-Londra-Oxford, 1930.
- B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, trad. it. de E. Cecchi, Milano, 1936.
- S. BETTINI, *La pittura bizantina*, Firenze, 1938.
- S. BETTINI, *I mosaici dell' atrio di San Marco e il loro seguito*, in „Arte Veneta“, 1954, VIII, p. 32 si urm.
- P. BEYE, *Cimabue und die Dugentmalerei*, Inaugural Dissertation, Freiburg, 1957.
- A. BILLI, *Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella biblioteca nazionale di Firenze*, a cura di Cornelio de Fabriczy, Firenze, 1891.
- F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel Salernitano*, Napoli, 1955.
- F. BOLOGNA, *Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio*, in „Paragone“, nr. 125, 1960, p. 3—31.
- F. BOLOGNA, *Di alcuni rapporti tra l'Italia e Spagna nel Trecento e „Antonius Magister“*, in *Studi di storia dell' arte. Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, Firenze, 1961.
- F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962.
- F. BOLOGNA, *Cimabue*, Milano, 1965.
- F. BOLOGNA, *I pittori angioini alla corte di Napoli 1266—1414 e un riesame dell' arte dell' età fredericiana*, Roma, 1969.
- M. BONICATTI, *Studi sull' Umanesimo*, Firenze, 1969.
- D. BOSKOVICH, *Orient-Byzance-Macédonie-Serbie-Occident*, in „Archaeologia iugoslavica“, 1946, p. 145—159.
- M. BOSKOVITZ, *Nuovi studi su Giotto ad Assisi*, in „Paragone“, n. 261, 1971, p. 34—56.
- C. BRANDI, *A proposito di un felice ricostruzione della celebre Madonna di Guido da Siena*, in „Bolletino senese di Storia Patria“ 1931, p. 77—80.
- C. BRANDI, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933(I).
- C. BRANDI, *Una Madonna del 1262 ed ancora il problema di Guido da Siena*, in „L' Arte“, I, 1933 (II), p. 3—14.
- C. BRANDI, *Il Crocifisso di Giunta Pisano in San Domenico a Bologna*, in „L' Arte“, 1936, p. 71—91.
- C. BRANDI, *Giotto*, in „Le Arti“, 1938, I, p. 5—22 si 1938—39, II, p. 116—133.
- C. BRANDI, *Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi di Siena*, in „Bolletino d' Arte“, 1950, XXXV, IV, p. 160—170.
- C. BRANDI, *Duccio*, Firenze, 1951.
- C. BRANDI si E. Carli, *Relazione sul restauro della Madonna di Guido da Siena del 1221*, in „Bolletino d'arte“ 1951.
- C. Brandi, *Duccio di Buoninsegna. La Maestà*, Roma 1954.
- C. BRANDI, *Giotto recuperato a San Giovanni in Laterano*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, Vol. I, Roma, 1961, p. 351—361.
- C. BRANDI, *Segno e Immagine*, Milano, 1960.
- C. BRANDI, *Il Maestro del Paliotto di San Giovanni Battista a Siena*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, vol. I, Roma, 1956, p. 55—85.
- C. BRANDI, *Sulla cronologia degli affreschi della chiesa superiore di Assisi*, in *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto. 24 Settembre-1 Ottobre, Assisi-Padova-Firenze*, Roma, 1971, p. 63—67.
- L. BRÉHIER, *La rénovation artistique sous les Paléologues et les mouvements des idées*, in *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 1—10.
- P. BRIEGER, *English art. 1216-1307*. Oxford, 1957.
- M. BUCCI, *Giotto, The life and work of the artist illustrated with 80 colours plates*, Londra, 1968.
- M. BUNIM-SCHILD, *Space in medieval painting and the forerunners of Perspective*, ed. II, New York, 1970.
- AL. BUSUIOCEANU, *Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento*, in „Ephemeris dacoromana“, III, 1925, p. 59—406.
- M. CĂMER-GEORGE, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Strasbourg, 1966.
- A. CAMPINI, *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche*, Milano, 1966.
- R. CARITÀ, *Gli affreschi della basilica superiore di Assisi*, in „Il Veltro“, IV, 1960, V p. 15—23.
- E. CARLI, *Vetrata duccesca*, Firenze, 1946.
- E. CARLI, *I capolavori dell'arte senese*, Milano, 1947.
- E. CARLI, *Dipinti senesi del contado e della Maremma*, Milano, 1955.
- E. CARLI, *Guida alla Pinacoteca di Siena*, Milano, 1958 (I).
- E. CARLI, *Pittura medioevale pisana*, Milano, 1958 (II).
- E. CARLI, *Duccio*, Milano, 1959.
- E. CARLI, *Duccio*, Milano, 1961.
- E. CARLI si G. Cecchini, *San Gimignano*, Milano, 1963.
- E. CARLI, *Ancora dei Memmi a San Gimignano*, in „Paragone“, 14, 1963, 159, p. 27—44.
- E. CARLI, *Arte senese nella Maremma grossetana*, Catalogo a cura di E.C., Grosseto, 1964.
- E. CARLI, *Recuperi e restauri senesi. I. Nella cerchia, di Duccio*, in „Bolletino d'arte“, L, 1965, p. 94—99.
- E. CARLI, *Duccio di Buoninsegna*, in *L'Arte in Italia*, vol. III. Dal secolo XII al secolo XIII, Roma, 1969.

- G. CASTELFRANCO, *Restauri e scoperte di affreschi. Il pittore Corso*, in „Bolletino d'arte“, 1935, p. 322—333.
- G. B. CAVALCASELLE și J. A. CROWE, *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XVI*, vol. I—III, ed. II, Florența, 1886.
- G. B. CAVALCASELLE și J. A. CROWE, *History of painting in Italy*, vol. I, Londra, 1923.
- E. CECCHI, *Trecentisti senesi*, Roma, 1928.
- AL. CHIAPELLI, *Arte del Rinascimento*, Roma, 1925.
- B. COLE, *A Madonna Panel from the circle of the early Duccio*, in „Allen memorial art museum bulletin“, XXV, 1968, p. 115—122.
- L. COLETTI, *Precedenza della scuola senese sulla fiorentina*, in „Rassegna d'arte senese“, I, 1905, p. 95 și urm.
- L. COLETTI, *Nota sugli esordi di Giotto*, in „La critica d'arte“, I, 1939, p. 124—130.
- L. COLETTI, *I Primitivi*, vol. I, dall'arte benedettina a Giotto, Novara, 1941.
- L. COLETTI, *I Primitivi*, vol. II, i senesi e i giotteschi, Novara, 1946.
- L. COLETTI, *Gli affreschi della basilica di Assisi*, Bergamo, 1949.
- G. COOR-ACHENBACH, *A visual basis for the documents relating to Coppo di Marcovaldo and his son Salerno*, in „The art bulletin“ 1946, p. 233—247.
- G. COOR, *Coppo di Marcovaldo his art in relation to the art of his time*, in „Marsyas“, V, 1947—1949, p. 1 și urm.
- F. A. COOPER, *A reconstruction of Duccio's Maestà*, in „The art bulletin“, XLVII, 1965, p. 155—171.
- L. CUPPINI, *Ranieri di Ugolino*, in „Commentari“, 1952, I, p. 7—13.
- P. DAL POGGETTO, *Catalogo della mostra: Arte in Valdelsa dal secolo XII al secolo XVIII*, Certaldo, 1963.
- P. D'ANCONA, *Les primitifs italiens du XI au XIII siècle*, Paris, 1935.
- R. DAVIDSHON, *Geschichte von Florenz*, trad. it., *Storia di Firenze*, vol. I—III, Florența, 1956.
- M. DAVIES, *Duccio, an acquisition*, in „The Burlington Magazine“, CXI, 790, 1969, p. 4—7.
- E. DE BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale*, Brugge, 1946, trad. sp. *Estudios de estética medieval*, vol. I—III, Madrid, 1958.
- W. DE GRÜNEISEN, *Tradizione orientale-bizantina, influssi locali ed ispirazione individuale nel ciclo cristologico della Maestà di Duccio*, in „Rassegna d'arte senese“, VIII, 1912, p. 15—51.

- O. DEMUS, *The tribune Mosaic of the florentine Baptistery*, in „Actes du VI Congrès international d'Etudes Byzantines“, II, 1951, p. 101—110.
- O. DEMUS, *Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts*, in „JOBG“, 7, 1958 (I), p. 87—104.
- O. DEMUS, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in „Berichte zum XI Internationalen Byzantinischen Kongress“, München, 1958 (II).
- O. DEMUS, *Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts*, in „JOBG“, 9, 1960, p. 77 și urm.
- O. DEMUS, *Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa*, in „JOBG“, 14, 1965, p. 139 și urm.
- O. DEMUS, *Byzantine art in the West*, Londra, 1970.
- G. DE NICOLA, *Recensione al „Duccio“ di C. H. Weigelt*, in „Bulletino senese di Storia Patria“, XVIII, 1911, p. 431—439.
- G. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, trad. rom. de N. Façon, *Istoria literaturii italiene*, București, 1965.
- E. T. DE WALD, *Italian Painting, 1200—1600*, New York, 1961.
- A. DE WITT, *I mosaici del Battistero di Firenze, I—IV*, Florența, 1954—1957.
- R. DUNCAN, *The Assisi Problem and the art of Giotto: A study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi*, in „The Burlington Magazine“, March, 1973, p. 183—184.
- E. DUPRÉ-THÉSEIDER, *Roma dal Comune del popolo alla Signoria pontificia, 1252—1337*, Bologna, 1952.
- P. P. DONATI, *La Maestà di Duccio*, Florența, 1967.
- L. DOUGLAS, *Storia politica e sociale della repubblica di Siena*, Siena, 1926.
- J. DUPONT și C. GNUDI, *La peinture Gothique*, Geneva, 1958.
- M. DVÖRAK, *Byzantinisches Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento*, in „Mitt. des Inst. für oesterr. Gesch.“, VI, 1901, p. 792 și urm.
- M. DVÖRAK, *Idealism and Naturalism in gothic art, Nôtre Dame-Indiana*, 1967.
- J. EBERSOLT, *La miniature byzantine*, Paris, 1927.
- U. ECO, *L'Estetica medievale*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. I, Milano, 1959.
- U. ECO, *Il problema estetico di Tommaso d'Aquino*, Milano, 1970.
- G. H. EDGELL, *A history of Sienese Painting*, New York, 1932.
- G. H. EDGELL, *A crucifix by Duccio with wings by Simone Martini*, in „The Burlington Magazine“, XXVIII, 1946, p. 107—112.
- E. P. EVANS, *Animal symbolism in ecclesiastical architecture*, Londra, 1896, ed. a II-a, Detroit, 1969.
- P. EVDOKIMOV, *L'Art de l'icône. Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, 1970.

- C. FEA, *Descrizione razionata della Sagrosanta Patriarcal Basilica e Cappella papale di S. Francesco di Assisi e delle pitture e sculture di cui va ornato il medesimo tempio*, Roma, 1820.
- G. FEDERICI-VESCOVINI, *Studi sulla prospettiva medioevale*, Torino, 1965.
- W. FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinische Ikonmalerei*, Lausanne, 1956.
- R. M. FISCHER, *Assisi, Padua and the boy in the tree*, in „The art bulletin“ 1956, 38, I, p. 47—52.
- D. FORMAGGIO, *Basiliche di Assisi*, Novara, 1958.
- P. FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, trad. rom. de V. Florea, *Pictură și societate. Nașterea și distrugerea unui spațiu plastic. De la Renaștere la Cubism*, București, 1970.
- D. FREY, *Giotto und die „maniera greca“*, in „Wallhraf-Richardt Jahrbuch“, 14, 1952, p. 73 și urm.
- J. FROTHINGHAM, *Byzantine artists in Italy from sixth to the fifteenth century*, in „American Journal of Archaeologie“, 1894, p. 32—52.
- J. GARDNER, *Battisti's Cimabue*, in „The Burlington Magazine“, 112, 1970, p. 52.
- J. GARDNER, *Nicholas III's oratory of the Sancta Sanctorum and its decoration*, in „The Burlington Magazine“, May, 1973, p. 283—294.
- E. B. GARRISON, Jr., *A new devotional panel type in Fourteenth-Century Italy*, in „Marsyas“, III, 1943—45, (1946), p. 15—70.
- E. B. GARRISON, Jr., *A Ducciesque tabernacle at Oxford*, in „The Burlington Magazine“, 1946, p. 214—223.
- E. B. GARRISON, Jr., *Italian Romanesque panel painting. An illustrated Index*, Florența, 1949 (I).
- E. B. GARRISON, Jr., *Simeone and Machilone Spolelenses*, in „Gazette des Beaux Arts“, XXXV, 1949 (II), p. 53—58.
- E. B. GARRISON, Jr., *Toward a new history of early lucchese painting*, in „The Art Bulletin“, XXXIII, 1951 (I), I, p. 11—31.
- E. B. GARRISON, Jr., *Addenda ad Indicem I—II*, in „Bolletino d'Arte“, 1951 (II), p. 206 și urm. și 293 și urm.
- E. B. GARRISON, Jr., *Studies in Medieval Italian Painting*, I—IV, 1953—1961.
- E. B. GARRISON, Jr., *Addenda ad Indicem III*, in „Bolletino d'Arte“, 1956, p. 301—311.
- D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano, 1963.
- C. GNUDI, *Giotto*, Milano, 1958.
- A. GOLFETTO, *Italianische Zeichnungen aus dem 13. Jahrhundert*, in „Raggi“, 8, 1959, p. 15—20.
- A. GRABAR, *Plotin et les origines de l'Esthétique médiévale*, in „Cahiers archéologiques“, I, 1945, p. 15—36.
- A. GRABAR, *La peinture byzantine. Etude historique et critique par A.G.*, Geneva, 1953.
- A. GRABAR, *La décoration des coupes à Karye Gamii et les peintures italiennes du Dugento*, in „Jahrbuch der Österr. byz. Gesell.“, VII, 1957, p. 11—125.
- A. GRABAR, *Les sources des peintres byzantins des XIII et XIV siècles*, in „Cahiers archéologiques“, 1958, p. 104—123.
- J. C. GRAHAM, *Una scuola d'arte a Sangimignano nel Trecento*, in „Rassegna d'arte senese“, V, I—II, 1909, p. 39—42.
- E. GUIDONI, *Arte e urbanistica in Toscana 1000—1315*, Roma, 1970.
- B. HAENDOCKE, *Der französisch-deutsch-niederländische Einfluss auf die italienische Kunst von etwa 1200 bis etwa 1650*, Strassburg, 1925.
- H. HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen hoch Altarretables*, München, 1964.
- A. HASELHOFF, *Eine Thüringische-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts* Strassburg, 1817.
- E. HESTLEIN, *Die Basilika San Francesco in Assisi. Gestalt. Bedeutung. Herkunft*, Florența, 1964.
- I. HUECK, *Das Program der Kuppelmosaiken in Florentiner Baptisterium*, München, 1962.
- I. HUECK, *Ein Madonnenbild in Dom von Padua*, in „Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz“, XIV, 1969, p. 115—144.
- I. HUECK, *Der Maler der Aposteszenen in Atrium von alt-St. Peter*, in „Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz“, 1969—1970, p. 115—144.
- R. JAQUES, *Die Ikonographie der Madonna in Trono in der Malerei des Dugento*, in „Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz“, 1937.
- E. JACOBSEN, *Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldgalerie zu Siena*, Strassburg, 1907.
- G. KAFTAL, *Ikonography of Saints in Tuscan Painting*, Florența, 1952.
- U. KEHER, *Die heiligen Könige in Literatur und Kunst*, I—II, Leipzig, 1908.
- E. KITZINGER, *The byzantine contribution to Western art of the twelfth and thirteenth centuries*, in „Dumbarton Oaks Papers“, 20, 1966, p. 27—48.
- P. B. KLEINSCHMIDT, *Maria und Franziscus von Assisi*, Düsseldorf, 1926.
- P. B. KLEINSCHMIDT, *Die Basilika S. Francesco in Assisi*, Berlin, 1926 (I).
- R. M. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques français*, I—III, Paris, 1924.
- W. KOEHLER, *Byzantine art in the West*, in „Dumbarton Oaks Papers“, I, 1941, p. 61 și urm.

C. KRESTEV, *Sur la Renaissance balkanique aux XIII et XIV siècles*, in *Actes du XII-ème Congrès International d'Etudes Byzantines*, Ochride, 1961, Belgrad, 1964, vol. III, p. 205—211.

V. LAZAREV, *Two newly discovered pictures of the Lucca School*, in „The Burlington Magazine“, LXVIII, 1927, p. 56—66.

V. LAZAREV, *Duccio and Thirteenth-century greek icons*, in „The Burlington Magazine“, LIX, 1931, p. 154—168.

V. LAZAREV, *Early Italo-Byzantine painting in Sicily*, in „The Burlington Magazine“, LXIII, 1933, p. 279—287.

V. LAZAREV, *New light on the problem of the pisan school*, in „The Burlington Magazine“, LXVIII, 1936, p. 61—73.

V. LAZAREV, *Studies in the iconography of the Virgin*, in „The Art Bulletin“ 1938, XV, p. 26—65.

V. LAZAREV, *Novii pramiatnik konstantinopol'skoi miniaturi XIII v.*, in „Vizantinsky vremennik“, V, 1952, p. 178—190.

V. LAZAREV, *Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentesca*, in „Rivista d'Arte“, XXX, V, 1955, p. 3—63.

V. LAZAREV, *Proiskozhdenie ital'ianskovo vozrozhdenia, I, Isstkustvo Protorenessansa*, Moscovia, 1956.

V. LAZAREV, *Isstkustvo Trecento*, Moscovia, 1959.

V. LAZAREV, *Constantinopoli e le scuole nazionali alla luce di nuove scoperte*, in „Arte veneta“, MCMLIX, 1960, p. 7—24.

V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina rielaborata e ampliata dall'autore*, Torino, 1967.

V. LAZAREV, *Storie ital'ianskie mastera*, Moscovia, 1972.

E. LAVAGNINO, *Pietro Cavallini*, Roma, 1953.

A. LISINI, *Notizie di Duccio pittore e della sua celebre ancona*, in „Bulletino Senese di Storia Patria“, V, 1898, p. 20—51.

A. LISINI, *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio vico di Stato*, Siena, 1911.

R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in „Proporzioni“, II, 1948, p. 5—54.

R. LONGHI, *Prima Cimabue e poi Duccio*, in „Paragone“, 23, II, 1959, p. 8—13.

V. LUSINI, *Il Duomo di Siena*, vol. I—II, Siena 1911 e 1939.

V. LUSINI, *Di Duccio di Buoninsegna*, note bibliografiche, in „Rassegna d'arte Senese“, VIII, 1912, p. 60—98.

E. MÂLE, *L'Art religieux du XIII-ème siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen-Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1919.

E. MÂLE, *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen-Age et sur ses sources d'inspiration*, ed. II, Paris, 1922.

E. MÂLE, *Le type de Saint Jean-Baptiste dans l'art et ses divers aspects*, in „Revue des deux mondes“, 1951.

G. MANDEL, *La miniatura romanica e gotica*, Florența-Amsterdam, 1964.

C. MARCERANO, *Manfredino d'Alberto*, in „L'Arte“, 1937, p. 110—133.

G. MARCHINI, *Le vetrate della Basilica di San Francesco*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma, 1969, p. 271, 299.

L. MARCUCCI, *Un crocifisso senese del Duecento*, in „Paragone“, 77, 1956, p. 11—24.

L. MARCUCCI, *Gallerie nazionali di Firenze. I dipinti toscani del 13 secolo. Scuole bizantine e russe dal secolo 12 al secolo 18*, Roma, 1958.

V. MARIANI, *Giotto*, Napoli, 1966.

H. MARTIN și P. LAUER, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de l'Arsénale*, Paris, 1929.

A. MASSERON, *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, Paris, 1957.

F. MATHER, Jr. *A history of Italian Painting*, London, 1923.

G. MATHEW, *Byzantine aesthetics*, Londra, 1963.

G. MATTHIAE, *Gli affreschi di Santa Maria in Vescovio*, in „Bolletino d'arte“ XXVII, 1934, p. 86 și urm.

G. MATTHIAE, *La pittura romana del Medioevo*, I—II, Roma, 1966.

G. MATTHIAE, *I Mosaici delle chiese medioevali di Roma*, Roma, 1967.

N. MAYASOVA, *Pamiatnik s Solovet'kih ostrovo. Ikona „Bogomater' Bogoliubskaja“ e cjtiami Zosimi i Savcatii 1545 g.* Leningrad, 1969.

M. MEISS, *A Dugento altarpiece at Antwerp*, in „The Burlington Magazine“, LXX, 1937, p. 14—25.

M. MEISS, *Italian style in Catalonia and a Fourteenth-Century workshop*, in „The Journal of the Walters Art Gallery“, IV, 1941, p. 45 și urm.

M. MEISS, *A new early Duccio*, in „The Art Bulletin“, 1951, XXXIII, p. 94—103.

M. MEISS, *Nuovi dipinti e vecchi problemi. Ancora una volta Duccio e Cimabue*, in „Rivista d'arte“, XXX, V, 1955, p. 107—145.

M. MEISS, *The case of the Frick Flagellation*, in „The Journal of Walters art gallery“, XIX—XX, 1956—1957, p. 43—63.

M. MEISS, *Reflections of Assisi. A tabernacle and the Cesi Master*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma, 1962, p. 75—111.

G. C. MELLINI, *Pittura (italiana del 200)*, in *L'Arte in Italia*, vol. III, 1969, col. 837—926.

P. A. MICHELIS, *Neo-platonic philosophy and byzantine art*, in „Journal of Aesthetics and Art Criticism“, XI I, 1952.

- P. A. MICHELIS, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959.
 MIGNE, *Patrologia Graeca*.
 MIGNE, *Patrologia Latina*.
 G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854—1856.
 E. MILLAR, *La miniature anglaise du X au XIII siècle*, Paris-Bruxelles, 1926.
 G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV, XV et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos*, Paris, 1914, ed. II, Paris, 1960.
 G. MILLET, *L'art des Balkans et l'Italie au XII-ième siècle*, in *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, Roma, 1936, in „Studi bizantini e neoellenici“, vol. 6, 1940, p. 272—297.
 P. MISCIATELLI și A. LUSINI, *San Francesco e Siena*, Siena, 1927.
 CH. MITCHELL, *The Imagery of the upper Church at Assisi*, in *Giotto e il suo tempo*, Roma, 1971, p. 113—134.
 A. MONFERINI, *L'Apocalisse di Cimabue* in „Commentari“, 1966, p. 25—56.
 G. MÜLER, *Documenti sulle relazioni delle città toscane con l'Oriente cristiano e coi Turchi fino all'anno 1531*, Florența, 1879.
 A. MUNOZ, *L'Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Roma, 1906.
 A. MUNOZ, *Le pitture del portico della vecchia basilica vaticana e la loro datazione. (Due frammenti della scena del Sogno di Constantino)*, in „Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana“, 1913, p. 175—180.
 E. MÜNTZ, *Les artistes byzantins dans l'Europe latine du V au XV siècle*, in „Revue de l'art chrétien“, 1893, p. 181—190.
 P. MURATOFF, *La pittura bizantina*, Roma, 1928.
 P. MURRAY, *An index of attributions made in Tuscan Sources before Vasari*, Florența, 1959.
 P. MURRAY, *On the date of Giotto's birth*, in *Giotto e il suo tempo*, Roma, 1971, p. 25—34.
 A. NICHOLSON, *The roman school at Assisi*, in „The Art Bulletin“, XII, 1930, p. 270—300.
 A. NICHOLSON, *Cimabue. A critical study*, Princeton, 1939.
 H. NOLTHENIUS, *Duecento, hohes Mittelalter in Italien*, Würtzburg, 1957.
 E. NYHLÖM, *La Madonna di Santa Trinita di Cimabue*, in „Annalecta romana instituti danici“, 1969, p. 41—75.
 R. OERTEL, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1966.
 R. OFFNER, *Italian Primitives at Yale University*, New Haven, 1927.

- R. OFFNER, *Guido da Siena and A.D. 1221*, in „Gazette des Beaux Arts“, 1950, p. 61—90.
 S. ORLANDI, *La Madonna di Duccio di Buoninsegna e il suo culto in Santa Maria Novella*, in „Memorie Domenicane“, 1956, XII, p. 205—217.
 G. OSTROGORSKY, *Storia dell'Impero Bizantino*, Torino, 1968.
 L. OZZOLA, *Lippo Memmi collaboratore del padre Memmo e di Simone Martini*, in „Rassegna d'arte antica e moderna“, VIII, 1921, p. 117—121.
 L. OZZOLA, *Un crocifisso romanico firmato da Simone e Machilos*, in „Bollettino d'arte“, 1925—1926, p. 320—324.
 W. PAESELER, *Cavallini e Giotto: aspetti cronologici*, in *Giotto e il suo tempo*, Roma, 1971, p. 35—44.
 E. PANOFKY, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in „Monatshefte für Kunstwissenschaft“, XIV, 1921, p. 188—219, trad. it. in *Il significato nelle arti visive*, Torino, 1965, p. 61—106.
 E. PANOFKY, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München, 1924.
 E. PANOFKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, 1924, trad. rom.
 E. PANOFKY, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, in „Vorträge der Bibliothek Warburg“, 1924—1925, Berlin, 1927, trad. it. in „La Prospettiva come „forma simbolica“ e altri scritti“, Milano, 1966, p. 35—114.
 E. PANOFKY, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“*, in *Festschrift für Max Friedländer*, Leipzig, 1927, p. 261—298.
 E. PANOFKY, *Der erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris ...*, in „Städel Jahrbuch“, VI, 1930, p. 25—72, trad. it. in *Il Significato nelle arti visive*, Torino, 1965, p. 171—224.
 E. PANOFKY, *Early netherlandish painting. Its origins and character*, Cambridge-Mass., 1953.
 E. PANOFKY, *Renaissance and Renaissances in Western art*, Stockholm, 1960, trad. rom. de S. MĂRCULESCU, București, 1974, *Renaștere și renașteri în arta occidentală*.
 E. PAPI, *La Maestà di Duccio*, Siena, 1940.
 A. PARRONCHI, *Attività del Maestro di Santa Cecilia*, in „Rivista d'Arte“, 1939, p. 193—282.
 A. PARRONCHI, *Segnalazione ducessa*, in „Antichità viva“, 5, 1966, 2, p. 3—6.
 A. PARRONCHI, *Una crocefissione ducessa*, in *Giotto e il suo tempo*, Roma, 1971, p. 311—318.
 V. R. PETKOVIĆ, *La peinture serbe au Moyen-Age*, I—II, Belgrad, 1934.
 P. PHILIPPOT, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino, 1970.

- L. PONTICELLI, *I restauri del Battistero di Firenze*, in „Commentari“, 1950, p. 121—130, 187—189, 247—250.
- J. PORCHER, *Bibliothèque Nationale. Les manuscrits à peinture en France du XII au XVI siècle*, Paris, 1955.
- J. PORCHER, *L'enluminure française*, Paris, 1959.
- I. V. POZYNA, *La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance (XIII—XIV siècles)*, Paris, 1935.
- G. PREVITALI, *Il possibile Memmo di Filippuccio*, in „Paragone“, 155, 1962, p. 3—11.
- G. PREVITALI, *La Fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1964(I).
- G. PREVITALI, *Miniature di Memmo di Filippuccio*, in „Paragone“, 169, 1964(II), p. 3—11.
- G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967.
- G. PREVITALI, *Giotto. Gli affreschi di Assisi*, Milano—Geneva, 1969.
- A. PROCOPIOU, *The Macedonian question in Byzantine Painting*, Atena, 1962.
- x x x, *Psautier illustré (XIII siècle)*, Paris, 1906.
- x x x, *Psautier de Saint Louis*, Paris, f.d.
- S. RADOJČIĆ, *Les maîtres de l'ancienne peinture serbe*, Belgrad, 1955.
- S. RADOJČIĆ, *Die Serbische Ikonmalerei vom 12 Jahrhundert bis zum Jahre 1459*, in „Jahrbuch d. Österr. Gesell.“, V, 1956, p. 61 și urm.
- S. RADOJČIĆ, *La pittura in Serbia dell'inizio del secolo XII fino alla metà del secolo XV*, in *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1963, p. 293—325.
- S. RADOJČIĆ, *Sopocani et l'art européen du XIII-ième siècle*, in *L'Art Byzantin du XIII siècle. Symposium de Sopocani*, 1965, Belgrad, 1967.
- C. L. RAGGHIANTI, *Pittura del Dugento a Firenze*, in *L'Arte in Italia*, vol. III, Roma, 1969(I), col. 930—978.
- C. L. RAGGHIANTI, *Giotto e il primo giottismo*, in *L'Arte in Italia*, vol. III, 1969(II), col. 1001—1036.
- C. L. RAGGHIANTI, *Percorso di Giotto*, in „La critica d'arte“, 101—102, 1969, p. 2 și urm.
- P. RAJNA, *Pittura e pittori a San Gimignano intorno all'anno 1300*, in „Misc. Stor. della Valdelsa“, XXVIII, 1920, p. 1—13.
- L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, I—IV, Paris, 1955—1958.
- D. T. RICE, *Italian and Byzantine Painting in the 13 Century*, in „Apollo“, 1940, p. 80—96.
- D. T. RICE, *Byzantine Art*, 1954.
- D. T. RICE, *Byzantine painting. The last phase*, Londra, 1968.
- M. RICHTER, *Lectures of the National Gallery*, Londra, 1898.
- M. RICKERT, *La miniatura inglese*, I—II, Milano, 1959—1961.
- M. ROTILI, *Origini della pittura italiana*, Bergamo, 1963.
- E. ROWLAND, Jr., *A sienese painting of the Dugento*, in „Art in America“, 1934, XXIII, p. 47—57.
- S. RUNCIMAN, *The last Byzantine Renaissance*, Cambridge, 1970.
- O. E. SAUNDERS, *Englische Buchmalerei*, I—II, München, 1927.
- G. G. SBARAGLIA, *Bullarium Franciscanum*, I—II, Roma, 1779.
- G. B. SALERNO, *Cimabue a Tivoli?*, in „Atti e memorie, della società Tiburtina di storia e d'arte“, XXVII, p. 159—163.
- M. SALMI, *I mosaici del „Bel San Giovanni“ e la pittura del secolo XIII a Firenze*, in „Dedalo“, 1931, p. 543—570.
- M. SALMI, *Per il completamento di un polittico cimabuesco*, in „Rivista d'Arte“, 1935, p. 113—120.
- M. SALMI, *Cimabue e Iacopone*, Todi, 1959.
- R. SALVINI, *Cimabue*, Roma, 1946.
- R. SALVINI, *Recensione a: Roberto Longhi-Giudizio sul Duecento*, in „Commentari“, 1950, p. 63—65.
- R. SALVINI, *Postilla a Cimabue*, in „Rivista d'Arte“, XXVI, 1950, p. 43—60.
- R. SALVINI, *Tutta la pittura di Giotto*, Milano, 1962.
- S. SAMEK-LUDOVICI, *Cimabue*, Milano, 1956.
- E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929.
- E. SANDBERG-VAVALÀ, *L'Iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*, Siena, 1934.
- E. SANDBERG-VAVALÀ, *Uffizi studies. The development of the florentine school of painting*, Florența, 1948.
- E. SANDBERG-VAVALÀ, *Sienese Studies. The development of the school of painting of Siena*, Florența, 1953.
- F. SANTI, *Galleria nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma, 1969.
- M. SCHAPIRO, *On Italian painting of the Flagellation of Christ in the Frick collection*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I, Roma, 1956, p. 29—56.
- A. SCHMARSOW, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, Leipzig, 1918.
- I. SCHMIDT, *La Renaissance de la peinture byzantine au XIV-ième siècle*, in „Revue archéologique“, 1912, II, p. 127—142.
- W. SCÖNE, *Studien zur Oberkirche von Assisi*, in *Festschrift Kurt Bauch*, München, 1957, p. 50 și urm.
- P. SCHWEINFURT, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haga, 1930.

- P. SCHWEINFURT, *Maniera greca und italobyzantinische Schule. Abgrenzung und Wertung dieser Stilbegriffe*, in *Atti del V Congr. int. di studi bizantini*, in „Studi bizantini e neoellenici“, VI, 1940, p. 287 și urm.
- P. SCHWEINFURT, *Die Byzantinische Form. Ihr Wesen und ihre Wirkung*, Berlin, 1940.
- K. M. SETTON, *The byzantine background to the Italian Renaissance*, in „Proceedings of the American Philological society“, 1956.
- D. SEVERI, *Pittura duecentesca in Umbria*, in „La critica d' arte“, IX, 1962, 51, p. 49—55.
- E. SINDONA, *Pietro Cavallini*, Milano, 1958.
- G. SINIBALDI și G. BRUNETTI, *Pittura italiana del Duecento e Trecento Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, Florența, 1943.
- O. SIREN, *A picture by Pietro Cavallini*, in „The Burlington Magazine“ 1918, p. 45.
- O. SIREN, *Toskanische Malerei des 13. Jahrhundert*, Berlin, 1922.
- A. SMART, *The Assisi problem and the art of Giotto*, Oxford, 1971.
- A. SMART, *The Complete paintings of Giotto*, in „The Burlington magazine“, 1975, CXVII, 869, p. 553.
- G. și M. SOTIRIOU, *Icons du Mont Sinai*, I—II, Atena, 1956—1958.
- G. SOULIER, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924.
- G. SOULIER, *Une Madonne de Duccio aux Offices*, in „Gazette des Beaux Arts“, 6, V, 73, 1931, p. 225—230.
- G. SOULIER, *Cimabue, Duccio et les premières écoles de Toscane à propos de la Madonna Gualino*, Paris, 1929.
- V. I. STOICHITĂ, *Simone Martini*, București, 1975.
- A. STOJANKOVIĆ, *La conception de l' espace défini par l'architecture peinte dans la peinture serbe du XIII^e siècle*, in *L' Art byzantin du XIII^e siècle*, Belgrad, 1967, p. 169—178.
- J. STRZYGOWSKY, *Cimabue und Rom*, Viena, 1888.
- J. H. STUBBLEBINE, *The development of the throne in Dugento Tuscan painting*, in „Marsyas“, 1957, VII, p. 25—39.
- J. H. STUBBLEBINE, *Guido da Siena*, New Jersey, 1964.
- J. H. STUBBLEBINE, *Byzantine influence in thirteenth-century Italian panel painting*, in „Dumbarton Oaks Papers“, 1966 (I).
- J. H. STUBBLEBINE, *Two Byzantine madonnas from Calahorra, Spain*, in „The Art Bulletin“, 1966 (II), p. 379—381.
- J. H. STUBBLEBINE, *Cimabue's frescoes of the Virgin at Assisi*, in „The Art Bulletin“, 1967, p. 330—333.
- J. H. STUBBLEBINE, *The Angels pinnacles of Duccio's Maestà*, in „The Art Quarterly“, 32, 1969, 2, p. 131—152.
- W. SUIDA, *Einige florentinische Maler aus der Zeit des Urbegangs vom Duecento im Trecento*, in „Jahrbuch d. Kön. Preuss. Kunstmml.“, 1905, p. 28 și urm.
- E. SUPINO, *La Basilica di San Francesco in Assisi*, Bologna, 1924.
- H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885.
- H. THODE, *Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIII^e Jahrhundert. Guido von Siena und die toskanische Malerei des XIII^e Jahrhunderts*, in „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1890 (I), p. 1—24.
- H. THODE, *Sind uns Werken von Cimabue erhalten? Ein Nachtrag zum voraufgehenden Aufsatz*, in „Rep. für. Kunstwiss.“, 1890 (II), p. 25—38.
- P. TOESCA, *Storia dell' arte italiana. Il Medioevo*, Torino, 1927.
- P. TOESCA, *Pittura fiorentina del Trecento*, Florența-München, 1929 (I).
- P. TOESCA, *Miniature romane dei secoli XI-XII. Bibbie miniate*, in „R.I.A.S.A.“, I, 1929 (II), p. 69—96.
- P. TOESCA, *Gli affreschi del Vecchi e del Nuovo Testamento nella chiesa del Santuario di Assisi*, Florența, 1948.
- P. TOESCA, *Storia dell' arte Italiana, II, Il Trecento*, Torino, 1951.
- P. TOESCA, *Il Battistero di Parma*, Parma, 1960.
- I. TOESCA, *Miniatures at Palazzo Venezia*, in „The Burlington Magazine“, 1954, p. 23—24.
- I. TOESCA, *Una croce dipinta romana*, in „Bollettino d' arte“, 1966, p. 27 și urm.
- B. TOSCANO, *Il maestro delle palazze*, in „Paragone“, 1974, nr. 291, p. 3—23.
- G. URBANI, *Restoration of frescoes in Roma and Assisi*, in „The Connoisseur“, 1955, p. 155—160.
- P. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, I—III, New York, 1966.
- W. R. VALENTINIER, *Notes on Duccio's space conception*, in „The art quarterly“ XXI, 1958, p. 353—381.
- R. VAN MARLE, *Recherches sur l' iconographie de Giotto e de Duccio*, Strasbourg, 1920 (I).
- R. VAN MARLE, *La pittura senese prima di Duccio*, in „Rassegna d' arte antica e moderna“, 1920 (II), VII, p. 265—273.
- R. VAN MARLE, *Memmo di Filippuccio*, in „Rassegna d' arte senese“, 1920 (III).
- R. VAN MARLE, *La peinture romaine au Moyen-Age, son développement du VI jusqu' à la fin du XIII^e siècle*, Strasbourg, 1921.

- R. VAN MARLE, *Gli affreschi del' 200 di Santa Maria in Vescovio*, in „Bolletino d'arte“, VII, 1927—1928, p. 3 și urm.
- R. VAN MARLE, *Le scuole della pittura italiana*, I—II, Haga-Milano, 1932—34.
- R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting*, I—II, Haga, 1923.
- H. W. VAN OS, *Sienese painting in Holland*, Groningen-Utrecht, 1969.
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, scritte da G. V. pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, I, Florența, 1878.
- T. VELMANS, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, in „Cahiers Archéologiques“, XIV, 1964, p. 183—216.
- P. VENTUROLI, *Giotto*, in „Storia dell' arte“, 1-2, 1969, p. 142 și urm.
- A. VENTURI, *Storia dell' arte italiana*, V. *La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano, 1907.
- A. VENTURI, *Un' opera di Duccio di Buoninsegna a Copenhagen e una di Simone Martini a Vienna*, in „L' Arte“, XXIV, 1921, p. 198—199.
- L. VENTURI, *Catalogo della Collezione Gualino*, Torino, 1926.
- L. VENTURI, *Alcune opere della collezione Gualino nella R. Pinacoteca di Torino*, Milano-Roma, 1928.
- L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, I, Milano, 1934.
- G. VIGNI, *Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palermo, 1950.
- G. VIGNI, *Dipinti toscani in Sicilia*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma, 1968, p. 61—73.
- G. VIGNI, *Duccio di Buoninsegna*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. IV, Venezia-Roma, 1958, col. 437—443.
- F. VOLBACH, *Byzanz und sein Einfluss auf Deutschland und Italien*, in *Byzantine art — an European art*, Atena, 1966, p. 108 și urm.
- C. VOLPE, *Preistoria di Duccio*, in „Paragone“, V, 1954, p. 4—22.
- C. VOLPE, *Sulla mostra dei dipinti senesi del contado e della Maremma*, in „Paragone“, 1956, VII, 73, p. 47—53.
- C. VOLPE, *Cantiere di Assisi. Lo spazio ritrovato*, in *Civiltà nell'arte a cura di E. Castelnuovo*, Bologna 1960, p. 106—113.
- C. VOLPE, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma, 1969, p. 15—59.
- C. VOLPE, *Schede. Pittura italiana del Duecento*, in *Il Vasari*, 1965, p. 5—7.
- J. VON SCHLOSSER, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari)*, Berlin, 1912.
- J. VON SCHLOSSER-MAGNINO, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924, trad. it. *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Florența, 1967.
- C. H. WEIGELT, *Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei*, Leipzig, 1911.
- C. H. WEIGELT, *La pittura senese del Trecento*, Bologna, 1930 (I).
- C. H. WEIGELT, *The problem of the Rucellai Madonna. Sienese characteristics*, in „Art in America“, 1930 (II), p. 105 și urm.
- C. H. WEIGELT, *The Madonna Rucellai and the young Duccio*, in „Art in America“, 1939, XVIII, I, p. 3—25.
- H. WENTZEL, *Die ältesten Farbenfeste in der Oberkirche von Assisi und die deutsche Glasmalerei des XIII Jahrhunderts*, in „Walraf-Richartz Jahrbuch“, XIV, 1952, p. 45 și urm.
- K. WEITZMANN, *Constantinopolitan book illumination in the period of the Latin conquest*, in „Gazette des Beaux Arts“, XXV, 1944, p. 193—214.
- K. WETZMANN, *The Joshua roll. A work of the Macedonian Renaissance*, Princeton, 1948.
- K. WEITZMANN, *Thirteenth century Crusader Icons on Mount Sinai*, in „The Art Bulletin“, XLV, 1966, p. 51—83.
- K. WEITZMANN, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Princeton, 1970.
- J. WHITE, *The date of the Legend of St. Francis at Assisi*, in „The Burlington Magazine“, 1956, p. 344—351.
- J. WHITE, *The birth and rebirth of pictorial space*, Londra, 1957, trad. it. *Nascita e Rinascita dello spazio pittorico*, Milano, 1971.
- J. WHITE, *Art and Architecture in Italy. 1250 to 1400*, Middlesex, 1966.
- F. WICKHOFF, *Ueber der Zeit des Guido von Siena*, in „Mitt. des Inst. f. Österr. Gess.“, 1889.
- W. WÖRRINGER, *Byzantinismus und Gotik*, in *Festschrift P. Clemen*, p. 329 și urm.
- W. WÖRRINGER, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig, 1924.
- W. WÖRRINGER, *Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus*, München, 1928.
- O. WULFF, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei. I, Duccio und die Sienesen*, in „Repertorium für Kunstwissenschaft“, XXVII, 1904, p. 89—112.
- A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Atena, 1955.
- A. XYNGOPOULOS, *Les Icônes portatives*, in *L'Art byzantin — art européen*, Atena, 1964.
- F. ZERI, *La Mostra „Arte in Veldelsa“ a Certaldo*, in „Bolletino d'Arte“, 1963, III, p. 245 și urm.
- E. ZOCCA, *Assisi*, Roma, 1936.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. Maestru anonim din Pisa, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, către 1230—1240, Pisa, Muzeul Național San Matteo, nr. 20.
2. Maestru anonim din Pisa, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, detaliu, *Femei plângând*.
3. Maestru anonim din Pisa, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, detaliu, *Cele trei Marii la mormint*.
4. Giunta Pisano (Giunta Capitini), *Crucifix*, către 1230, Assisi, Santa Maria degli Angeli.
5. Giunta Pisano, *Crucifix*, către 1240, Pisa, Muzeul Național San Matteo.
6. Giunta Pisano, *Crucifix*, către 1250, Bologna, San Domenico.
7. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, 1285, Florența, Uffizi.
8. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, către 1290, Pisa, Muzeul Național San Matteo.
9. Cimabue, *Madona de la Santa Trinità*, către 1295, Florența, Uffizi.
10. Miniaturist anonim, *Fecioara cu Pruncul între sfinți*, pagină din *Biblia lui William of Devon*, către 1250, Londra, British Museum, Ms. Royal, I. D. i., fol. 4 v.
11. Cimabue și elevii săi, *Maestà*, către 1300, Paris, Luvru.
12. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, detaliu.
13. Giunta Pisano, *Crucifixul de la Santa Maria degli Angeli*, detaliu.
14. Cimabue, *Crucifixul de la Santa Croce*, către 1285—1290, detaliu (înainte de inundațiile din 1966), Florența, Uffizi.
15. Maestru anonim, *Martiriul Sfintului Dimitrie*, 1291—1292, Mistră, Aghios Demetrios.
16. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, detaliu, *Ioachim între păstori*.
17. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, detaliu, *Întoarcerea lui Ioachim*.
18. Maestru anonim din Pisa, *Icoana Sfintei Ecaterina din Alexandria*, detaliu, *Înmormintarea Sfintei Ecaterina*, către 1250, Pisa, Muzeul Național San Matteo.
19. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, detaliu, *Întilnirea dintre Ana și Ioachim*.
20. Maestru de la San Martino (?), *Exuliet nr. 15*, detaliu, către 1290, Pisa, Muzeul Național San Matteo.
21. Maestrul anonim sicilian, *Fecioara cu Pruncul* (odinioară în colecția Kahn), între 1295—1300, Washington National Gallery.
22. Maestrul anonim pisano-sicilian, *Fecioara cu Pruncul*, între 1295—1300, Moscova, Muzeul de arte frumoase.
23. Maestru anonim, *Hristos și discipolii săi la Emaus*, mozaic din catedrala de la Monreale, între 1180—1194.
24. Miniaturist anonim, *Bunavestire*, pagină dintr-o *Evangelie miniată*, sfârșitul secolului al XIII-lea, Paris, Biblioteca Națională.
25. Maestru anonim, *La Madonna dei Mantellini*, între 1230—1240, Siena, Pinacoteca.
26. Maestrul de la San Martino, *Sfinta Ana cu Fecioara copil*, către 1280, Pisa, Muzeul Național San Matteo.
27. Maestru anonim sicilian, *Fecioara cu Pruncul* (Glykophiloussa), către 1260 (provine de la biserica San Gregorio din Messina), Messina, Muzeul Național.
28. Maestru anonim sicilian, *Fecioara cu Pruncul*, între 1295—1300 (odinioară în colecția Duveen), Washington, National Gallery.
29. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu.
30. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu.
31. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu.
32. Maestrul de la San Martino, *Maestà*, detaliu, *Ioachim izgonit din templu*.
33. Cimabue, *Madona de la Santa Trinità*, detaliu.
34. Cimabue, *Madona de la Santa Trinità*, detaliu.
35. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu.
36. Maestru anonim sicilian, *Fecioara cu Pruncul*, detaliu.
37. Duccio di Buoninsegna, *Madona de la Crevole*, către 1280, detaliu, Siena, Muzeul Domului.
38. Maestru anonim, *Un arhanghel*, mozaic din Capela Palatină de la Palermo, către mijlocul secolului al XII-lea.
39. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu.
40. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu.
41. Maestru anonim sicilian, *Fecioara cu Pruncul*, detaliu.
42. Maestru anonim sicilian, *Fecioara cu Pruncul*, detaliu.
43. Duccio di Buoninsegna, *Madona de la Crevole*, către 1280, detaliu, Siena, Muzeul Domului.

44. Coppo di Marcovaldo, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, către 1260, San Gimignano, Muzeul Civic.
45. Salerno di Coppo și Coppo di Marcovaldo, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, 1274, Pistoia, Dom.
46. Salerno di Coppo și Coppo di Marcovaldo, *Crucifix cu reprezentarea Patimilor*, detaliu, *Coborirea de pe cruce*.
47. Maestru anonim grec, *Coborirea de pe cruce*, a doua jumătate a secolului al XIII-lea, Bruxelles, colecția Stoclet.
48. Guido da Siena, *Maestà*, 1221, Siena, Palazzo Pubblico.
49. Duccio di Buoninsegna, *Fecioara cu Pruncul*, către 1300, Perugia, Galeria Națională.
50. Maestru anonim din școala lui Guido da Siena, *Judecata de apoi*, către 1270, detaliu, Grosseto, Catedrala.
51. Maestru anonim din școala lui Guido da Siena, *Tripticul nr. 8*, detaliu, *Intrarea în Ierusalim*, spre 1270, Siena, Pinacoteca.
52. Maestru Sfintului Petru, *Altarul sfintului Petru*, între 1270—1275, Siena, Pinacoteca.
53. Maestru Sfintului Petru, *Altarul Sfintului Petru*, detaliu, *Sfintul Petru eliberat din închisoare*.
54. Miniaturist bizantin anonim, *Miracolul arhanghelului Mihail la Chonae*, pagină din *Menologul lui Vasile al II-lea*, către 985, Roma Biblioteca Vaticană.
55. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Chemarea lui Petru*, 1308—1311, Siena, Muzeul Domului.
56. Maestru Sfintului Petru, *Altarul Sfintului Petru*, detaliu, *Chemarea lui Petru*, Siena, Pinacoteca.
57. Maestru Sfintului Petru, *Altarul Sfintului Petru*, detaliu, *Nașterea lui Hristos*, Siena, Pinacoteca.
58. Maestru anonim din școala lui Guido da Siena, *Nașterea lui Hristos*, către 1270, Paris, Colecția Strolin.
59. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Nașterea lui Hristos*.
60. Miniaturist anonim, *Judecata lui Solomon*, Pagină din *Biblia de la San Paolo fuori le mura*, între 869—870.
61. Maestru Sfintului Ioan Botezătorul, *Altarul Sfintului Ioan Botezătorul*, către 1275, Siena, Pinacoteca.
62. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, partea anterioară.
63. Artist anonim, *Portretul sebastocratorului Kaloian*, 1259, Boiana.
64. Maestru Sfintului Ioan, *Icoana Sfintului Francisc*, către 1275—1280, detaliu, Orte, Catedrala.
65. Maestru Sfintului Ioan, *Altarul Sfintului Ioan*, detaliu.
66. Villard de Honnecourt, *Livre de portreiture*, quaternio IV, către 1235.

67. Maestru Sfintului Ioan, detaliu din *Icoana Sfintului Ioan*.
68. Maestru Sfintului Ioan, detaliu din *Icoana Sfintului Francisc*.
69. Maestru Sfintului Ioan, *Altarul Sfintului Ioan*, detaliu *Dansul Salomeei*.
70. Miniaturist anonim, *Iosif și nevasta lui Putifar*, pagină din *Psaltirea de la Trinity College* din Cambridge, Ms. B., II, 4., între 1220—1245, detaliu.
71. Miniaturist anonim, *Dansul Salomeei*, pagină dintr-un manuscris de la Biblioteca de stat din München, secolul XI.
72. Villard de Honnecourt, studiu pentru *Judecata lui Solomon*, *Livre de portreiture*, quaternio II, către 1235.
73. Maestru Sfintului Ioan, *Altarul Sfintului Ioan*, detaliu.
74. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu din *Fuga în Egipt*.
75. Maestru Sfintului Ioan, *Icoana Sfintului Ioan*, detaliu, *Sfintul Ioan și Îngerul*.
76. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Vinzarea lui Iuda*.
77. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu din *Vinzarea lui Iuda*.
78. Maestru anonim, *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu, Sopočani, biserica Sfinta Treime, spre 1265.
79. Maestru anonim, *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu.
80. Maestru anonim, *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu.
81. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Isus pe Muntele Măslinilor*.
82. Miniaturist anonim, *Cei șapte tineri din Efes*, pagină din *Menologul lui Vasile al II-lea*, către 985, Roma, Biblioteca Vaticană.
83. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Învierea lui Lazăr*.
84. Artist anonim, *Învierea lui Lazăr*, fildeş bizantin din secolul al X-lea, Berlin, Keiser Friedrich Museum.
85. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu *Spălarea pe picioare*.
86. Artist anonim, *Spălarea pe picioare*, Minăstirea Protaton, Athos, către 1300.
87. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Cele trei Marii la Mormint*.
88. Miniaturist anonim, *Orașul Ai*, pagină din *Rotulul lui Giosua*, prima jumătate a secolului al X-lea, Roma, Biblioteca Vaticană.
89. Artist anonim, *Cele trei Marii la Mormint*, Biserica înălțării, Mileșevo, între 1230—1236.
90. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Uciderea Pruncilor*.

91. Miniaturist anonim, *Sfintul Marcu Evanghelistul*, pagină dintr-o *Evanghelie* de la sfârșitul secolului al XIII-lea, Paris, Biblioteca Națională.
92. Duccio di Buoninsegna, „mica *Maestà*“, către 1300, Berna, Kunstmuseum.
93. Artist anonim, *Sfinta Ana cu Fecioara copil*, icoană în mozaic, sfârșitul secolului al XIII-lea, Minăstirea Vatopedi, Athos.
94. Artist anonim, *Hristos Pantocrator*, sfârșitul secolului al XIII-lea, Leningrad, Ermitaj.
95. Duccio di Buoninsegna, „mica *Maestà*“, detaliu.
96. Artist anonim, *Coborirea de pe cruce*, începutul secolului al XIII-lea, Paris, Luvru.
97. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Coborirea de pe cruce*.
98. Villard de Honnecourt, *Capelă din corul catedralei din Reims*, exterior, pagină din *Album*, către 1235, c. 30 v., Paris, Biblioteca Națională, Ms. fr. 19093.
99. Villard de Honnecourt, *Capelă din corul catedralei din Reims*, interior, pagină din *Album*, către 1235, c. 31 r., Paris, Biblioteca Națională, Ms. Fr. 19093.
100. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Tentațiunea din Templu*.
101. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Hristos între învățați*.
102. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu din *Intrarea în Ierusalim*.
103. Miniaturist anonim, *Cain și Abel*, pagină din *Psaltirea Sfintului Ludovic*, între 1252—1270, Paris, Biblioteca Națională.
104. Miniaturist anonim, *Abraham și Rebecca*, pagină din *Psaltirea Sfintului Ludovic*, între 1252—1270, Paris, Biblioteca Națională.
105. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu, *Nunta din Caana*.
106. Artist anonim, *Despărțirea dintre Sfintul Iosif și Fecioara Maria*, detaliu, Constantinopol, Kariye Gamii, 1315—1320.
107. Artist anonim, *Luna iulie*, relief de pe portalul de vest al catedralei Notre Dame din Paris, între 1210—1220.
108. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, detaliu din *Lepădarea lui Petru*.
109. Artist anonim, *Uciderea pruncilor*, detaliu, Kariye Gamii, Constantinopol, între 1315—1320.
110. Maestrul Sfintului Ioan, *Altarul Sfintului Ioan Botezătorul*, detaliu din *Nașterea Sfintului Ioan*, Siena, Pinacoteca.
111. Artist anonim, *Flora*, frescă din Stabiae, sec. I e.n., Neapole Muzeul Național.
112. Artist anonim *Sinagoga*, Catedrala Strasbourg, 1225—1230.
113. Duccio di Buoninsegna, *Madona Franciscan* 1295—1300, Siena, Pinacoteca.
114. Miniaturist anonim, *Închinarea Magilor*, pagină din *Menologul lui Vasile al II-lea*, către 985, Roma, Biblioteca Vaticană.
115. Miniaturist anonim, *Închinarea Magilor*, pagină din *Predica Nașterii lui Ioan din Damasc*, secolul al XI-lea, Ierusalim, Biblioteca patriarhului grec.
116. Miniaturist anonim, *Fecioara cu Pruncul adorată de un călugăr*, pagină din *Cartea de rugăciuni* a lui Henry of Chichester, mijlocul secolului al XIII-lea, Manchester, John Rylands Library, Ms. Lat. 24, fol. 150.
117. Miniaturist anonim, *Fecioara cu Pruncul adorată de un călugăr*, pagină din *Historia Anglorum* a lui Matthew Paris, ante 1259, Londra, British Museum, Ms. Royal 14 C. VII, 6.
118. Artist anonim, *Leoaică și trei pui de leu*, detaliu din vitraliul domului din Lyon, mijlocul secolului al XIII-lea.
119. Artist anonim, *Icoana Fecioarei Maria iubitoarea de Dumnezeu și scene din viața Sfinților Zosima și Savatii*, 1545, Moscova, Muzeul Kremlinului.
120. Cimabue, *Crucifixul din Arezzo*, către 1270, Arezzo, San Domenico.
121. Cimabue, *Crucifixul din Arezzo*, detaliu, *Sfinta Maria*.
122. Cimabue, *Crucifixul din Arezzo*, detaliu, *Sfintul Ioan Evanghelistul*.
123. Cimabue, *Maestà*, către 1275—1280, Assisi, Basilica San Francesco, Biserica inferioară.
124. Cimabue, pânza de boltă cu *Evanghelistul Marcu și „Italia“*, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, 1280—1282.
125. Cimabue, *Crucifix*, către 1285—1290 (înainte de inundațiile din 1966), Florența, biserica Santa Croce.
126. Cimabue, *Marea Crucificare*, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, transeptul stîng, 1280—1282.
127. Giotto, *Viziunea carului de foc*, detaliu, Basilica San Francesco din Assisi, biserica superioară, a treia travee, registrul inferior, 1297—1300.
128. Giotto, *Funeraliile Sfintului Francisc*, detaliu, Florența, Santa Croce, Capele Bardi, către 1317.
129. Elev al lui Giotto, *Învierea*, detaliu, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, a patra trevee, peretele din stînga, registrul median, 1297—1300.
130. Cimabue, *Crucifixul din Arezzo*, detaliu, *Hristos binecuvîntînd*.
131. Cimabue și elevii săi, *Înger*, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, transept, 1280—1282.
132. Cimabue, *Înger*, Assisi, Basilica San Francesco biserica superioară, transept, 1280—1282.

133. Miniaturist umbro-roman, *Geneza*, pagină din *Biblia de la Panteon*, sec. al XII-lea, Roma, Biblioteca Vaticană.
134. Artist roman, *Nașterea Evei*, Assisi, Basilica San Francesco, biserica inferioară, peretele din dreapta, a doua travee, registrul superior, după 1291.
135. Artist roman, *Crearea lui Adam*, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, peretele din dreapta, prima travee, registrul superior, după 1291.
136. Artist roman, *Păcatul originar*, detaliu, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, peretele din dreapta, a doua travee, registrul superior, după 1291.
137. Memmo di Filippuccio, *Nobili vinători*, San Gimignano, Palazzo del Podestà, Salonul de audiențe, către 1291.
138. Memmo di Filippuccio, *Izgonirea din Rai*, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, peretele din dreapta, a treia travee, registrul superior, către 1297.
139. Memmo di Filippuccio, *Altarul de la Oristano*, detaliu, *Sfintul Ioan Evanghelistul*, Oristano, Episcopia, către 1300.
140. Memmo di Filippuccio, *Altarul de la Oristano*, detaliu, *Sfinta Elena* (?), Oristano, Episcopia, către 1300.
141. Memmo di Filippuccio, *Izgonirea din Rai*, detaliu.
142. Maestru roman și Memmo di Filippuccio, *Purtarea crucii*, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, peretele din stînga, a treia travee, registrul median, 1297—1300.
143. Memmo di Filippuccio, *Purtarea crucii*, detaliu.
144. Memmo di Filippuccio, *Purtarea crucii*, detaliu.
145. Giotto, *Predica în fața papei Honorius al III-lea*, detaliu, spre 1297—1300, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară.
146. Memmo di Filippuccio, *Altarul de la Oristano*, detaliu *Sfintul Francisc*.
147. Memmo di Filippuccio, *O martiră*, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară, a patra travee, între 1297—1300.
148. Memmo di Filippuccio, *O sfintă*, detaliu din *Altarul de la Oristano*.
149. Memmo di Filippuccio, *Răstignirea*, Assisi, Basilica San Francesco, a treia travee, peretele din stînga, registrul median, între 1297—1300.
150. Memmo di Filippuccio, *Răstignirea*, detaliu.
151. Memmo di Filippuccio, *Fecioara cu Pruncul*, San Gimignano, Biserica San Iacopo, după 1300.
152. Memmo di Filippuccio, *Răstignirea*, detaliu.
153. Memmo di Filippuccio, *Altarul de la Oristano*, detaliu, *Sfinta Doroteea* (?).
154. Memmo di Filippuccio, *Minunile Sfintului Nicolae*, detaliu, San Gimignano, Collegiata, 1305.
155. Memmo di Filippuccio, *Scenă erotică*, detaliu, San Gimignano, Palazzo del Popolo, după 1300.
156. Duccio, *Madona de la Crevole*, Siena, Muzeul Domului către 1280.
157. Maestru anonim, *Fecioara cu Pruncul*, Castelfiorentino, S. Ippolito e Lorenzo, între 1280—1290.
158. Maestru anonim, *Fecioara cu Pruncul*, Buonconvento, Pieve di San Pietro, între 1280—1290.
159. Cimabue, *Maestà*, Bologna, Biserica dei Servi, între 1290—1295.
160. Maestru anonim, *Fecioara cu Pruncul*, Torino, Galeria Sabauda, colecția Gualino, către 1290.
161. Maestru anonim, *Fecioara cu Pruncul*, Mosciano, Pieve di Sant'Andrea, către 1295.
162. Maestru anonim, *Fecioara cu Pruncul*, Florența, biserica San Remigio, către 1295.
163. Maestru din atelierul Maestrului Magdalenei, *Fecioara cu Pruncul*, fragment Poppi, biserica San Fedele, către 1295.
164. Maestru anonim, *Biciuirea lui Hristos*, New York, colecția Frick, către 1290 (după restaurare).
165. Maestru sienez anonim, *Biciuirea lui Hristos*, Berlin, Keiser Friedrich Museum, a doua jumătate a secolului al XIII-lea.
166. Maestru anonim din Umbria, *Crucifix cu reprezentarea flagelării lui Hristos*, Perugia, Galeria Națională între 1290—1300.
167. Duccio, *Maestà*, detaliu, *Biciuirea lui Hristos*.
168. Maestrul anonim, *Crucifix*, Grosseto, biserica San Francesco.
169. Maestru anonim, *Crucifixul de la Carmine*, Florența, Galeria Academiei, spre 1290—1295.
170. *Crucifixul de la Grosseto*, detaliu.
171. *Crucifixul de la Carmine*, detaliu.
172. Maestru anonim, *Crucifix*, Florența, Palazzo Vecchio, Colecția Loeser, între 1290—1300.
173. Maestru anonim, *Crucifix*, Bracciano, Castel Orsini spre 1290.
174. Duccio, *Răstignirea*, detaliu din *Maestà*.
175. Maestru anonim din școala lui Guido da Siena, *Dipticul Preafericitului Gallerani*, detaliu, Siena, Pinacoteca.
176. Maestru anonim din școala lui Guido da Siena, *Răstignirea*, New Haven (Connecticut), colecția J. J. Jarves.
177. Duccio di Buoninsegna, *Vitraliul catedralei din Siena*, 1287—1288.
178. Duccio di Buoninsegna, *Vitraliul catedralei din Siena*, detaliu, *Încoronarea Fecioarei*.
179. Duccio di Buoninsegna, *Madona Rucellai*, detaliu.
180. Duccio di Buoninsegna, *Vitraliul Catedralei sieneze*, detaliu.

181. Duccio di Buoninsegna, *Vitriliul catedralei din Siena*, detaliu.
182. Duccio di Buoninsegna, *Un inger*, detaliu din *Maestà* (?), odinioară la Florența, Colecția Loeser.
183. Maestrul de la Badia ad Isola, *Fecioara cu Pruncul* nr. 593, Siena, Pinacoteca, începutul secolului al XIV-lea.
184. Maestrul de la Badia ad Isola, *Maestà*, Badia ad Isola, biserica Parohială, începutul secolului al XIV-lea.
185. Maestrul de la Badia ad Isola, *Fecioara cu Pruncul*, Utrecht, Muzeul arhiepiscopal, începutul secolului al XIV-lea.
186. Maestrul de la Badia ad Isola, *Maestà*, odinioară în colecția Argentieri, Spoleto, începutul secolului al XIV-lea.
187. Maestrul de la Badia ad Isola, *Fecioara cu Pruncul* nr. 583, Siena, Pinacoteca, începutul secolului al XIV-lea.

INDICE*

Aimon of Faversham, 77
ALBERTI, LEON BAT-
TISTA, 57

Anagni, Catedrala, fresce,
28, 168

Annibaldi, familia, 117

Argan, Giulio Carlo, 160

Assisi, Basilica San Fran-
cesco, 97—128

Biserica inferioară, fresce,
97, 123

Biserica superioară, fres-
ce, 84, 86—87, 92,
94—95, 97—128, 129—
133, 140, 156, 169,
124, 126—129, 131,
134—136, 138, 141—
145, 147, 149, 150, 152
vitrării, 121, 158

Biserica, Santa Maria
degli Angeli, icoana
Sfântului Francisc, 162

Assunto, Rosario, 155, 160,
165

ASTRAPAS, MIHAIL, 50

Athos, minăstirea Ivron
miniaturi, 55

minăstirea Protaton,
fresce, 86

minăstirea Vatopedi, icoa-
nă cu Sfânta Ana și
Fecioara copil, 93

Aubert, A., 97, 98, 100,
165
AZZO, 169

Baccheschi, Edi, 133, 134,
135, 136, 137, 140, 169
Bacci, P., 142, 146, 169
Baldinucci, Filippo, 18,
146

Battisti, Eugenio, 118, 120,
130, 138, 146, 161, 162,
167

Beckwith, J., 149

Berenson, Bernard, 149,
150, 151, 152, 155, 163,
169

Bernard din Clairvaux, 74,
79

Berlin, Keiser Friedrich
Museum, fildes cu „În-
chinarea Magilor“, 159

BERLINGHERI, BER-
LINGHERO, 16, 22, 23

BERLINGHERI, BONA-
VENTURA, 16, 23

Bettini, Sergio, 150, 156
Billi, Antonio, 97, 115, 120,
162, 163, 166

Boccaccio, Giovanni, 15

Boeriu, Eta, 61, 117

Boiana, fresce, 63

Bologna, școală de minia-
turiști, 61
Bologna, Ferdinando, 107—
113, 116, 120, 129, 130,
131, 132, 134, 135, 136,
137, 139, 140, 148, 159,
161, 162, 164, 166
Bonaventura, Sfântul, 49,
79
Bondie Dietaiuti, 17
Bonicatti, Maurizio, 164
BONNANNO PISANO,
Porțile de bronz de la
Monreale, 31
Boskovitz, M., 163
Braciano, Castello Orsini,
crucifix pictat, 139, 173
Brandi, Cesare, 99, 101,
102, 103, 105, 114, 129,
130, 131, 132, 133, 135,
136, 138, 146, 147, 149,
151, 152, 153, 154, 155,
156, 157, 158, 160, 162,
163, 165, 166, 168
**BRUNELESCHI, FILI-
PPO**, 57
Bruxelles, col. Stoclet, icoa-
nă cu „Coborîrea de pe
cruce”, 47
Bucci, Mario, 63
Bunim, M., 154, 157
Busuioceanu, Alexandru,
161
Busuioceanu, Oana, 21

Cambridge, Trinity Colle-
ge, miniaturi, 154, 70
Campini, A., 146
Careggi, biserica, icoană,
162
Carli, Enzo, 107, 124, 133,
134, 135, 137, 138, 140,
142, 146, 147, 148, 149,
152, 153, 155, 159, 163,
168, 169
Castelfiorentino, Muzeul
diocezei, Fecioara cu
Pruncul, 136, 157
Castelseprio, Santa Maria,
fresce, 28
Cavalcaselle, B. - Crowe,
J. A., 97, 113, 146, 164,
166

CAVALLINI, PIETRO,
fresce la San Paolo fuori
le mura, Roma, 109
fresce la Santa Cecilia,
Roma, 111
mozaicuri la Santa
Maria in Trastevere,
Roma, 111, 115, 130
Cecchi, Emilio, 157, 163
Cecchini, G., 150
Cesar de Heisterbach, 78,
79
Channel School, 62
Chartres, catedrala, portal,
sculpturi, 74
vitralii, 64, 159
CIMABUE (CENNI DI
PEPPO, zis) 19, 22, 28,
32, 36, 46, 56, 84—89,
90—96, 107, 125, 133
Maestà de la Luvru, 28,
29, 31, 33, 89, 95, 140,
11
Maestà de la Santa Tri-
nita, 29, 88, 95, 111,
148, 162, 9, 33, 34
Maestà de la biserica dei
Servi, Bologna, 33, 89,
95, 135, 137, 159
Maestà de la Assisi, bi-
serica inferioară, 33,
86, 93, 94—121, 161,
164, 123
Crucifixul de la Santa
Croce, 84, 87, 93, 138,
151, 161, 14, 125
Crucifixul de la Arezzo,
85, 87—88, 107, 138,
161, 120—122
Frescele din biserica su-
perioară de la Assisi,
84, 86, 87, 94, 100—
113, 159, 124, 126,
131, 132
Mozaicul absidal din Do-
mul din Pisa, 89, 162
Cisanello, biserica San Bia-
ggio, Fecioara cu Prun-
cul, 147
Clement al IV-lea, 102,
104
Coletti, Luigi, 107, 129,
130, 131, 132, 137, 148,

149, 151, 152, 155, 157,
158, 163, 166
Colonna, familia, 114
COPPO DI MARCOVAL-
DO, Crucifix pictat, San
Gimignano, 151, 44
Crucifix pictat, Pistoia,
36, 151, 161, 45, 46
Maestà, Orvieto, biserica
dei Servi, 32, 34—35,
48, 51
Maestà, Siena, biserica
dei Servi, 32, 34, 35,
148, 151, 152
CORSO DI BUONO, fres-
cele de la Montelupo,
107—108
Cosma di Pietro Mellini,
113
Cuppini, L., 146, 147, 148

D'Ancona, Paolo, 137, 153,
158, 163
DA VINCI, LEONARDO,
84
Dante Alighieri, 15, 17, 18,
19, 20, 61, 116
De Bruyne, Edgar, 155
Demus, Otto, 149, 151,
156, 160
De Nicola, G., 142, 163
DEODATO ORLANDI,
Crucifixul de Villa Gui-
nigi, Lucca, 161
De Santis, Giuseppe, 16,
146
Dionis Pseudo-Areopagitul,
50, 70
DIOTISALVI DI SPEME,
158
Donati, P., 163, 169
Dresda, Galeria, icoana nr.
23, 115
DUCCIO DI BUONIN-
SEGNA, decorație de
cărți de plată, 9, 61, 158
Madona de la Crevole,
9, 31, 32, 33, 37, 106,
118, 134, 136, 137,
141, 37, 43, 156
Madonna Rucellai, 9, 25,
27, 28, 29, 31, 32, 34,
88, 89, 93, 94, 95, 98,

106, 109, 111, 118,
132, 135, 138, 141,
148, 154, 159, 163, 7,
29—31, 35, 39, 40
Madona Franciscanilor,
9, 45, 56, 57, 64, 65,
72—81, 124, 127, 113
„Mica Maestà” din Berna,
9, 45, 56, 57, 64, 72,
94, 95, 32
Maestà, 10, 40, 52, 53,
58, 63, 65, 66—68,
71, 73, 155, 158, 55,
59, 62, 76, 77, 81,
83, 85, 87, 90, 97,
100, 102, 105, 108,
167, 174
Fecioara cu Pruncul, Pe-
rugia, Galeria, 37, 141,
144, 49
Polipticul nr. 28, Siena,
Pinacoteca, 124
Vitraliile Domului din
Siena, 64, 107, 142—
143, 159, 177, 178,
180—181

Eco, Umberto, 146
Edinburgh, biblioteca, ma-
nuscrisul lui Rasid-ad-
Din, 154
Evangelhia arabă a copi-
lăriei, 73
Evangelhia lui Matei, 72,
160
Evangelhia lui Nicodim, 42
Evangelhia lui Pseudo-Ma-
tei, 73
Evans, E. P., 160
Evdokimov, Paul, 155, 158
ENRICO DI TEDICE, 16,
28, 148
Eugenikòs, Marcu și Ioan,
51
EUTHIE, 50, 56

Façon, Nina, 17
Felicetti-Liebenfels, W.,
149
Fra Elia, 97
FRA JACOPO, 35, 72
Francisc din Assisi, 17, 97

Ferentillo, fresce, 122, 168
 Florența, Bptisteriul San Giovanni, mozaicuri, 35, 72, 148, 162
 Galeria Academiei, crucifix pictat, 23
 Carmine, crucifix pictat, 138—139, 169, 171
 Santa Croce, Capela Veluti, fresce, 162
 San Remigio, Fecioara cu pruncul, 134, 192
 Col. Contini Buonacossi, Fecioara cu pruncul, 162
 Palazzo Vecchio, Crucifixul Loeser, 138, 139—140, 172
 Formaggio, Dino, 165
Frederich al II-lea, 14, 15
 Frey, Dagobert, 157

GADDO GADDI, 168
 Galaction, Gala, 160
 Garrison, Jr. E. B., 98, 136, 137, 138, 139, 140, 146, 147, 148, 149, 151, 155, 161, 162, 165
 GHIRBERTI, LORENZO, 19, 48, 52, 166
 Gioseffi, Decio, 114—116, 156, 166
 GIOVANETTI, MATTEO, 71
Giovanni di Muro, 105, 115
 GIOVANNI DI PIETRO, 31
 GIOTTO DI BONDONE
 Assisi, biserica superioară, fresce, 104—106, 115, 120, 122—127, 131, 137, 145
 Roma, San Giovanni in Laterano, frescă, 105, 122
 Padova, Capela Scrovegni, fresce, 10, 11, 73
 GIUNTA CAPITINI (GIUNTA PISANO), 23, 25, 27, 35, 85, 92, 146, 148, 164
 Crucifixul de la Santa Maria degli Angeli, 85, 4, 13

Crucifixul de la San Domenico, Bologna, 85, 6
 Crucifixul de la Pisa, Muzeul San Matteo, 5
 Crucifixul pierdut din 1236, 24

George din Antiohia, 75

GERA, 31

Gnudi, Cesare, 103—104, 106, 107, 131, 132, 165, 166, 169

Golfeto, A., 163

GONÇALVES NUNO, Poiticticul sfintului Vincențiu, Lisabona, 74

Grabar, André, 155, 159
 Graham, J. C., 168

Gregorie cel Mare, 49

Gregorie al IX-lea, 103, 114

Gregorie din Nyssa, 59

Grossetto, Catedrala, Judecata de Apoi, 37, 153, 50

San Francesco, Crucifix pictat, 140—141, 168, 170

Grüneisen, W., 157

Guido Guinicelli, 17, 18

GUIDO DA SIENA, 16, 25, 27, 32, 35, 36, 40, 56, 92, 147

Mestà, biserica dei Servi, Siena, 150

Maestà, biserica dei Servi, Orvieto, 149

Maestà, din 1221, 36, 147, 152, 48

Guidol, José, 158

Guidoni, E., 163

Guiraut de Colauston, 78

Haendocke, D., 158

Henric al III-lea al Angliei, 62

Henry of Chichester, 76

Honorius al III-lea, 113

Hueck, I., 158, 168

Ierusalim, Biblioteca Patriarhului grec, miniaturi, 115

Inocențiu al IV-lea, 97, 103, 104, 114

Istanbul, biserica minăstirii Chora (Kariye Gamii), mozaicuri, fresce, 33, 50, 66, 67, 68, 159, 106, 109, fresce, 50, 159

JACOPO DEL CASENTINO, 132

Jacopone da Todi, 19

Jaques, René, 148

Justinian, împăratul, 54

Kaftal, G., 153

KITZINGER, E., 160

Kleinsmidt, P. B., 98, 121, 161, 165, 167

Latini, Brunetto, 17

Lastra a Signa, biserica, Fecioara cu Pruncul, 137

Lazarev, Viktor, 146, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 163

Leningrad, Ermitaj, icoană cu Christos Pantocrator, 94

Londra, British Museum, Biblia lui William of Devon, 10

miniaturi, Cod. Add. Ms. 28681, 78

Longhi, Roberto, 98, 105, 106, 107, 108, 110, 124, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 146, 147, 151, 153, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 169

LORENZETTI, AMBROGIO și PIETRO, 25

Lucignano, Muzeu, Crucificarea, 152

Lusini, V., 142, 158, 161

Lyon, catedrala, vitralii, 76, 118

MAESTRO DELLA MADDALENA, 132, 134, 135, 137—138

MAESTRU ANONIM CAROLINGIAN, Book of Kells, miniaturi, 64

MAESTRU ANONIM FLORENTIN, Flagelarea Frick, 133—134, 164

MAESTRU ANONIM FLORENTIN, Madona expaoletti, 134

MAESTRU ANONIM FLORENTIN, Madona din Mosciano, 26, 134, 167

MAESTRU ANONIM FLORENTIN, Triptictul Hamilton, 162—163

MAESTRU ANONIM FLORENTIN, Icoanele Longhi-Kress, 162—163

MAESTRU ANONIM FLORENTIN, Madona de la Buoncovento, 136—137

MAESTRU ANONIM PARIZIAN, Psaltirea Sfintului Ludovic, 66, 68, 154, 159, 103, 104

MAESTRU ANONIM PISANO-SICILIAN, Odegitria, Moscova, 30, 33, 34, 149, 151, 22

MAESTRU ANONIM SIENEZ, Madona Montatione, 153

MAESTRU ANONIM SICILIAN, ICOANA ex-Kahn, 30, 31, 32, 33, 149—150, 21, 34, 42
 Icoana ex-Duveen, 30, 34, 149—150, 28

MAESTRUL DE LA BADIA AD ISOLA, 136, 141, 144—145, 183—187

MAESTRUL LUI ISAAC, 106, 114, 115, 169

MAESTRUL SFÎNTULUI FRANCISC, 152

MAESTRUL SFÎNTULUI IOAN, Altarul Sfintului Ioan, 41—47, 57, 62, 64, 65, 66, 91, 128, 153, 61, 65, 67, 69, 73, 75, 110

Icoana Sfintului Francisc, 41, 153, 64, 68
MAESTRUL DE LA SFÎNTUL MARTIN 17, 24—30, 31, 34, 40, 56, 58, 93, 95, 146—148
 Fecioara cu Pruncul, 24, 26, 27, 29, 31, 34, 95, 8, 12, 16, 32
 Sfînta Ana cu Fecioara copil, 24, 25, 26, 27, 34, 147, 148, 150, 26
MAESTRUL SFÎNTULUI PETRU, Altarul Sfintului Petru, 18, 25, 28, 38—40, 47, 56, 59, 91, 128, 132, 149, 152—153, 52, 53, 56, 57
MAESTRUL DE LA SAN TORPÉ, 149
 Mâle, Emile, 153, 154, 159, 160
 Manchester, John, Rynalds Library, miniaturi, 116
 Mandel, G., 160
MANFREDINO DA PISTOIA, Frescele de la Academia Ligustica, Genova, 107, 108, 166
Manuil I, Comnenul, 155
 Marchini, G., 158, 165
 Marcucci, Luisa, 138, 152, 153, 163
Martin al IV-lea, 117
MASSACCIO, 19, 22
 Masseron, A., Mather, Jr. F. J., 98, 150, 145, 167
 Matthiae, G., 130, 131, 166
MELIORE, 147
MEMMI, LIPPO, Madonna della Misericordia, Orvieto, Dom, 79, 124
MEMMO DI FILIPPUCIO, 124—128, 131—133, 168—169
 fresce, Palazzo del Podesta, San Gimignano, 127, 137
 fresce, Palazzo del Popolo, San Gimignano, 126, 127, 155
 fresce, Collegiata, San Gimignano, 127, 128, 154

fresce, Assisi, biserica superioară, 124—128, 131—133, 138, 141—144, 147—149, 152
 Altarul de la Oristano, 124, 125, 168, 139—140, 146
 Miniaturi, 125, 126
 Meiss, Millard, 133, 154, 162, 163
 Messina, San Gregorio, mozaicuri, 30, 27
MICHELANGELO BUONAROTTI, 19, 90
 Milanesi, G., 146, 155, 163
 Mileševo, biserica Înălțării, fresce, 89
 Millar, E., 75, 160
 Millet, Gabriel, 155
 Misciatelli, P., 161
 Mistră, Aghios Demetrios, fresce, 28, 15
 Monferini, Augusta, 116—118, 120—161, 167
 Monreale, Dom, mozaicuri, 33, 34, 38, 151, 23
 poarta de bronz, 31
 Montecassino, 77
 Moscova, Muzeul Kremlinului, Icoana cu Fecioara Maria Bogoliubskaia, 75, 119
 München, Biblioteca de Stat, miniaturi, 71
 Muratoff, P., 148, 153, 155
 Murray, P., 167, 168
 Nerezi, fresce, 155
 Niceea, 54, 156
Niccolò al III-lea Orsini, 98, 101, 103, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 121, 165
Niccolò al IV-lea (Giovanni d'Ascoli), 98, 101, 102, 105, 113, 121
 Nicholson, R., 98, 101, 102, 165
 Novgorod, porțile de bronz, 39
 școala de pictură, 148
 Nyholm, E., 162

Oertel, R., 102, 163, 165
 Offner, R., 146, 151, 153
Olivi, Pietro, 117, 119
Orsini, Gentile, 117
Orsini, Matteo, 101
Orsini, Rinaldo, 101
 Ostrogorsky, G., 156
 Oxford, Christ Church Library, Maestru anonim din școala lui Duccio, tabernacol, 79, 80
 Paeseler, W., 167
 Palermo, Muzeul Național, Fecioara cu Pruncul, 147
 Crucifix, 31
 Fleousa, 31, 150
 Santa Maria dell'Amiraglio, mozaicuri, 75
 Panofsky, Erwin, 154, 159, 160
 Panzano, biserica, altar pictat, 39
 Paris, Biblioteca Națională, Ms. gr. 74, 43
 Evanghelia nr. 54, 57
 Luvru, fildeş cu „Coborîrea de pe cruce”, 96
 Școala de miniatură, Psaltirea Sfintului Ludovic, 66, 68, 103, 104
PARIS, MATTHEW, Historia Anglorum, 75, 76, 117
 Parma, Baptisteriu, fresce, 42
 Perkins, A., 163
Petrarca, Francesco, 15, 16, 18, 19
 Philippot, Paul, 154
 Pisa, Dom, mozaic absidal, 89, 162
 San Frediano, crucifix, pictat, 23
 Muzeul Național San Matteo, Cristos binecuvîntînd, 147
 Crucifix pictat nr. 15, 23
 Crucifix pictat nr. 20, 23, 27, 146
 Icoana Sfintei Ecaterina din Alexandria,

Miniaturi, Exultet III, 146
 Madona nr. 21, 147
 Madona nr. 35, 147
PISANO, GIOVANNI, 73, 157, 159
PISANO NICOLA, 73, 77, 159
 Pouzyna, I. V., 158
 Previtali, Giovanni, 124, 125, 138, 161, 163, 168
 Princeton, muzeul, Maestru din școala lui Guido, Bunavestire, 39
 Protoevanghelia lui Jacob, 42, 73
PUCELLE, JEAN, 71
 Radojcic, S., 156
 Radu, Vasile, 160
 Ragghianti, C. L., 118, 148, 152, 157, 167
 Rajna, P., 168, 169
RANIERI DI UGOLINO, 146—147
 Réau, Louis, 153, 154, 160
Riccobaldo Ferravese, 168
 Rice, D. T., 150, 155
 Richter, M., 164
 Rickert, M., 160
 Ripoli, San Jacopo, Crucifix pictat, 162
 Roma, Biblioteca Vaticanului, Bibliile gigantice, 122, 168, 133
 Menologul lui Vasile al II-lea, 59, 72, 73, 153, 54, 114
 Rotulul lui Giosua, 159
 Roma, Catacombe Priscillei, picturi murale, 73
 Santa Maria in Trastevere, Madonna della Clemenza, 92
 Santa Prassede, mozaicuri, 92
 San Giovanni in Laterano, Sancta Sanctorum, mozaic, 112—113, 163
 San Giovanni in Porta Latina, fresce, 122, 162
 San Paolo fuori le mura, Biblia de Ia, 60

Icoana Sfintului Francisc, 41, 153, 64, 68
MAESTRUL DELA SFÎNTUL MARTIN 17, 24—30, 31, 34, 40, 56, 58, 93, 95, 146—148
 Fecioara cu Pruncul, 24, 26, 27, 29, 31, 34, 95, 8, 12, 16, 32
 Sfînta Ana cu Fecioara copil, 24, 25, 26, 27, 34, 147, 148, 150, 26
MAESTRUL SFÎNTULUI PETRU, Altarul Sfintului Petru, 18, 25, 28, 38—40, 47, 56, 59, 91, 128, 132, 149, 152—153, 52, 53, 56, 57
MAESTRUL DE LA SAN TORPÉ, 149
 Mâle, Emile, 153, 154, 159, 160
 Manchester, John, Rynalds Library, miniaturi, 116
 Mandel, G., 160
MANFREDINO DA PISTOIA, Frescele de la Academia Ligustica, Genova, 107, 108, 166
Manuil I, Comnenul, 155
 Marchini, G., 158, 165
 Marcucci, Luisa, 138, 152, 153, 163
Martin al IV-lea, 117
MASSACCIO, 19, 22
 Masseron, A., Mather, Jr. F. J., 98, 150, 145, 167
 Matthiae, G., 130, 131, 166
MELIORE, 147
MEMMI, LIPPO, Madonna della Misericordia, Orvieto, Dom, 79, 124
MEMMO DI FILIPPUCIO, 124—128, 131—133, 168—169
 fresce, Palazzo del Podesta, San Gimignano, 127, 137
 fresce, Palazzo del Popolo, San Gimignano, 126, 127, 155
 fresce, Collegiata, San Gimignano, 127, 128, 154
 fresce, Assisi, biserica suferitoare, 124—128, 131—133, 138, 147—144, 147—149, 152
 Altarul de la Oristano, 124, 125, 168, 139—140, 146
 Miniaturi, 125, 126
 Meiss, Millard, 133, 154, 162, 163
 Messina, San Gregorio, mozaicuri, 30, 27
MICHELANGELO BUONAROTTI, 19, 90
 Milanesi, G., 146, 155, 163
 Mileșevo, biserica Înălțării, fresce, 89
 Millar, E., 75, 160
 Millet, Gabriel, 155
 Misciatelli, P., 161
 Mistră, Aghios Demetrios, fresce, 28, 15
 Monferini, Augusta, 116—118, 120—161, 167
 Monreale, Dom, mozaicuri, 33, 34, 38, 151, 23
 poarta de bronz, 31
 Montecassino, 77
 Moscova, Muzeul Kremlinului, Icoana cu Fecioara Maria Bogoliubskaja, 75, 119
 München, Biblioteca de Stat, miniaturi, 71
 Muratoff, P., 148, 153, 155
 Murray, P., 167, 168
 Nerezi, fresce, 155
 Niceea, 54, 156
Niccolò al III-lea Orsini, 98, 101, 103, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 121, 165
Niccolò al IV-lea (Giovanni d'Ascoli), 98, 101, 102, 105, 113, 121
 Nicholson, R., 98, 101, 102, 165
 Novgorod, porțile de bronz, 39
 școala de pictură, 148
 Nyholm, E., 162

Oertel, R., 102, 163, 165
 Offner, R., 146, 151, 153
Olivi, Pietro, 117, 119
Orsini, Gentile, 117
Orsini, Matteo, 101
Orsini, Rinaldo, 101
 Ostrogorsky, G., 156
 Oxford, Christ Church Library, Maestru anonim din școala lui Duccio, tabernacol, 79, 80
 Paeseler, W., 167
 Palermo, Muzeul Național, Fecioara cu Pruncul, 147
 Crucifix, 31
 Fleousa, 31, 150
 Santa Maria dell'Amiraglio, mozaicuri, 75
 Panofsky, Erwin, 154, 159, 160
 Panzano, biserica, altar pictat, 39
 Paris, Biblioteca Națională, Ms. gr.74, 43
 Evanghelia nr. 54, 57
 Luvru, fildes cu „Coborîrea de pe cruce”, 96
 Școala de miniatură, Psaltirea Sfintului Ludovic, 66, 68, 103, 104
PARIS, MATTHEW, Historia Anglorum, 75, 76, 117
 Parma, Baptisteriu, fresce, 42
 Perkins, A., 163
Petrarca, Francesco, 15, 16, 18, 19
 Philippot, Paul, 154
 Pisa, Dom, mozaic absidal, 89, 162
 San Frediano, crucifix, pictat, 23
 Muzeul Național San Matteo, Cristos binecuvîntînd, 147
 Crucifix pictat nr. 15, 23
 Crucifix pictat nr. 20, 23, 27, 146
 Icoana Sfintei Ecaterina din Alexandria,

Miniaturi, Exultet III, 146
 Madona nr. 21, 147
 Madona nr. 35, 147
PISANO, GIOVANNI, 73, 157, 159
PISANO NICOLA, 73, 77, 159
 Pouzyna, I. V., 158
 Previtali, Giovanni, 124, 125, 138, 161, 163, 168
 Princeton, muzeul, Maestru din școala lui Guido, Bunavestire, 39
 Protoevanghelia lui Jacob, 42, 73
PUCELLE, JEAN, 71
 Radojcic, S., 156
 Radu, Vasile, 160
 Ragghianti, C. L., 118, 148, 152, 157, 167
 Rajna, P., 168 169
RANIERI DI UGOLINO, 146—147
 Réau, Louis, 153, 154, 160
Riccobaldo Ferrarese, 168
 Rice, D. T., 150, 155
 Richter, M., 164
 Rickert, M., 160
 Ripoli, San Jacopo, Crucifix pictat, 162
 Roma, Biblioteca Vaticanului, Bibliele gigantice, 122, 168, 133
 Menologul lui Vasile al II-lea, 59, 72, 73, 153, 54, 114
 Rotulul lui Giosua, 159
 Roma, Catacombe Priscillei, picturi murale, 73
 Santa Maria in Trastevere, Madonna della Clemenza, 92
 Santa Prassede, mozaicuri, 92
 San Giovanni in Laterano, Sancta Sanctorum, mozaic, 112—113, 163
 San Giovanni in Porta Latina, fresce, 122, 162
 San Paolo fuori le mura, Biblia de la, 60

Santa Maria in Aracoeli, 100
 Capitoliu, 101, 102, 103
 Rossano, Crucifix pictat, 23
 RUSUTI, FILIPPO, mozaic la Santa Maria Maggiore, Roma, 109, 111, 112, 166
 fresce atribuite la Assisi, biserica superioară, 109, 111, 112
 Saint Denis, Catedrala, 70
 Salisbury, școala de miniaturisti, 76
 Salerno, G. B., 163
 SALERNO DI COPPO, Crucifix pictat, Pistoia, Dom, 36, 151, 161, 45, 46
 Salmi, Mario, 102, 158, 165
 Salonic, 54
 Sandberg-Vavală, E., 133, 138, 139, 140, 146, 150, 151, 155
 San Gimignano, Collegiata, fresce, 128, 154
 Palazzo del Podestà, fresce, 127, 137
 Palazzo del Popolo, fresce, 126, 127, 155
 SASSETTA (STEFANO DI GIOVANNI), zis, 25, 152
 Savelli, familia, 114
 Sbaraglia, P., 165
 Schapiro, Mayer., 133
 Schweinfurt, P., 149
 Siena, Dom, Corale nr. 25, 62
 Amvonul lui Giovanni Pisano, 177
 Trădarea lui Iuda, fresce, 41
 Mănăstirea Capucinelor, Fecioara cu Pruncul, 137
 Pictura „di mezzo taglio“, 36
 Pinacoteca, Crucificarea nr. 321, 41

Diptycul „Preafericitului Gallerani“, 34, 153
 Madonna dei Mantellini, 25, 147, 152, 25
 Paliotto nr. 8, 37
 Paliotto nr. 13, 37
 San Niccolò, Crucifix pictat, 140
 SIMONE MARTINI, 19, 71, 124, 152, 160
 Sinai, mănăstirea Sfânta Ecaterina, icoane, 150, 156
 Sinibaldi-Brunetti, 136, 138, 139, 148, 153, 161, 162
 Sirèn, O., 139, 147, 149, 165
 Sopocani, Sfânta treime, fresce, 55, 58, 78-80
 Souchal, G., 158
 Soulier, G., 134, 135, 137, 158, 162, 165
 Souls College, miniaturi, 66
 Stabiae, fresce, 67, 111
 Stoichiță, V. I., 146, 160
 Stojankovic, A., 157
 Strasbourg, Dom, Sinagoga, 112
 Strzygowsky, J., 97, 99, 161, 163, 165
 Stubblebine, J. H., 149, 150, 151, 152, 153, 157
 Subiaco, fresce, 122
 Suida, W., 138, 163
 Tavana, donna, 9, 11
 Teobaldus Senensis, 76
 TEOFAN GREUL, 50
 Thode, Henry, 97, 161, 165
 Toesca, Ilarie, 146
 Toesca, Pietro, 113, 134, 135, 147, 151, 152, 154, 155, 161, 163, 168
 Toma din Aquino, 20
 Tommaso da Celano, 80
 Tor dei Sabini, Santa Maria in Vescovio, fresce, 123, 168
 Torino, Galleria Sabauda, Madona Gualino, 26, 130, 134-136, 137, 160
 TORRITI, JACOBO, San Giovanni in Laterano, 204

Roma, mozaic, 113, 115, 121
 Santa Maria Maggiore, Roma, mozaic, 106, 113, 115, 121, 159
 San Francesco, biserica superioară, Assisi, fresce, 106, 109-110, 112, 114, 121, 123
 Toscano, Bruno, 163

Underwood, P., 159

Valencia, Catedrala, Icoană siciliană, 150
 Van Marle, Raymond, 98, 149, 152, 153, 155, 165, 168
 Van Os, H. W., 170
 Vasari, Giorgio, 63, 90, 97, 105, 115, 149, 158, 163, 164, 166, 168
 Vasile cel Mare, 49
 Velmans, Tania, 156
 Veneția, San Marco, mozaicuri, 35, 43
 VENEZIANO, ANTONIO, 31
 Venturi, Adolfo, 98, 110, 153, 161, 165
 Venturi, Lionello, 135
 Venturoli, Paolo, 136, 137, 138, 140, 162, 163, 167
 Vigni, Giorgio, 134, 136, 138, 139, 140, 149, 150, 163
 VIGOROSO DA SIENA, 107-108, 137, 148, 151, 166

Polipticul de la Perugia, 137

VILLARD DE HONNECOURT, 42, 66, 66, 72, 98, 99

Viterbo, 117

Vitzhum, F., 101, 148, 165

Volbach, F., 148

Von Schlosser-Magnino, Julius, 155

Volpe, Carlo, 102, 118-120, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 139, 140, 144, 158, 162, 163, 165, 167, 169, 170

Weigelt, C. H., 135, 137, 148, 152, 154, 155, 157, 158, 159, 163

Weitzmann, K., 156

Wichkoff, P., 152, 162, 164, 165

White, John., 102, 103, 142, 150, 155, 157, 158

Worringer, W., 157, 158

Wulff, O., 158

Xyngopoulos, A., 156

ZERI, F., 136

Zocca, E., 130, 131, 132

CUPRINS

Cuvînt înainte de Cesare Brandi	4
---------------------------------------	---

Partea întâi :

UCENICIA LUI DUCCIO

Introducere	8
-------------------	---

I. NOUA CONȘTIINȚĂ ARTISTICĂ ÎN TRECENTO 14

1. Nașterea literaturii și a artei italiene. 2. Duecento sau sfîrșitul unei culturi. 3. „Forma” și „doctrina” în arta Pre-renășterii.

II. CRIZA PICTURII TOSCANE ÎN SECOLUL AL XIII-lea. 22

1. Metalingvismul artistic al școlilor naționale. 2. Giunta Capitini și pictura pisană. 3. Maestrul de la San Martino: predecesor ori succesor al lui Duccio? 4. Problema icoanelor siciliene și propagarea faimei Madonei Rucellai. 5. Coppo di Marcovaldo și pictura florentină. 6. Școala sieneză de pictură. Guido da Siena. 7. Maestrul Sfîntului Petru. 8. Maestrul Sfîntului Ioan și deschiderea către Bizanțul Paleologilor și Occidentul gotic

III. DUCCIO ȘI PICTURA BIZANTINĂ. 48

1. Iconografia ca parte a structurii imaginii bizantine. 2. Duccio și iconografia bizantină. 3. „Neo-elenismul” bizantin în opera lui Duccio.

IV. DUCCIO ȘI ARTA GOTICĂ 61

1. Posibilele contacte cu miniatura și cu ivoarele gotice 2. Despre limitele unei distincții de principiu între conceperea imaginii bizantine și a celei gotice. 3. Formă, culoare, lumină în arta gotică și la Duccio.

EXCURSUS. ICONOGRAFIA MADONEI FRANCISCANILOR. 72

Partea a doua :

DUCCIO ȘI CIMABUE.

I. CIMABUE. 84

1. Cimabue între realitate și legendă. 2. Revolta împotriva culturii bizantine. 3. Opera lui Cimabue ca epilog al picturii medievale.

II. DUCCIO ȘI CIMABUE. 90

1. Poziția lui Duccio și cea a lui Cimabue față de arta bizantină. 2. Duccio elev al lui Cimabue? Cimabue elev al lui Duccio?

III. GIOTTO, CIMABUE, DUCCIO ȘI CRONOLOGIA FRESCELOR DIN BISERICA SUPERIOARĂ A BASILICII SAN FRANCESCO DIN ASSISI. 97

1. Cînd începe decorarea bisericii superioare? 2. Școala romană la Assisi. 3. Bulele papale și decorarea navei. 4. Cînd sosește Giotto la Assisi? 5. Imposibilitatea contribuției lui Duccio la lucrările bisericii superioare. 6. O nouă propunere: Memmo di Filippuccio.

IV. CATALOGUL CRITIC AL OPERELOR ATRIBUITE LUI DUCCIO ÎN PERIOADA SA DE UCENICIE. 129

ADDENDA I. VITRALIUL DOMULUI DIN SIENA 142

ADDENDA II. MAESTRUL DE LA BADIA AD ISOLA 144

Note 146

Bibliografie 171

Lista ilustrațiilor 188

Indice 197

10 Cu

REDACTOR: VICTORIA JIQUIDI
TEHNOREDATOR: NIC. NICOLAEV

BUN DE TIPAR: 22.09.1976 APĂRUT 1976
COLI DE TIPAR: 8,67; PLANȘE: 48
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7,75
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI: 7
TIRAJUL 9700+10+90 EX.

ÎNȚEPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918”
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89-97 BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

